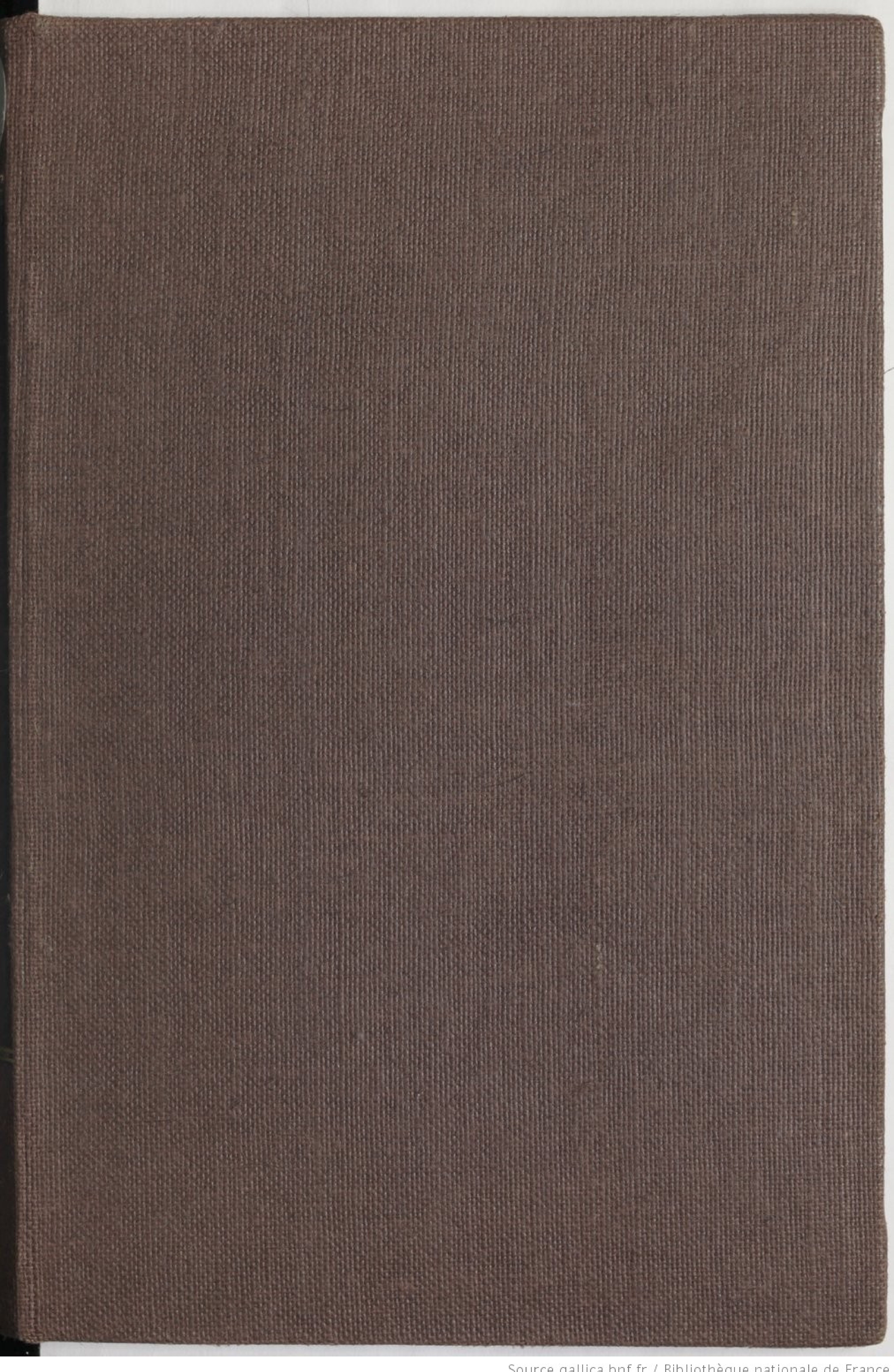
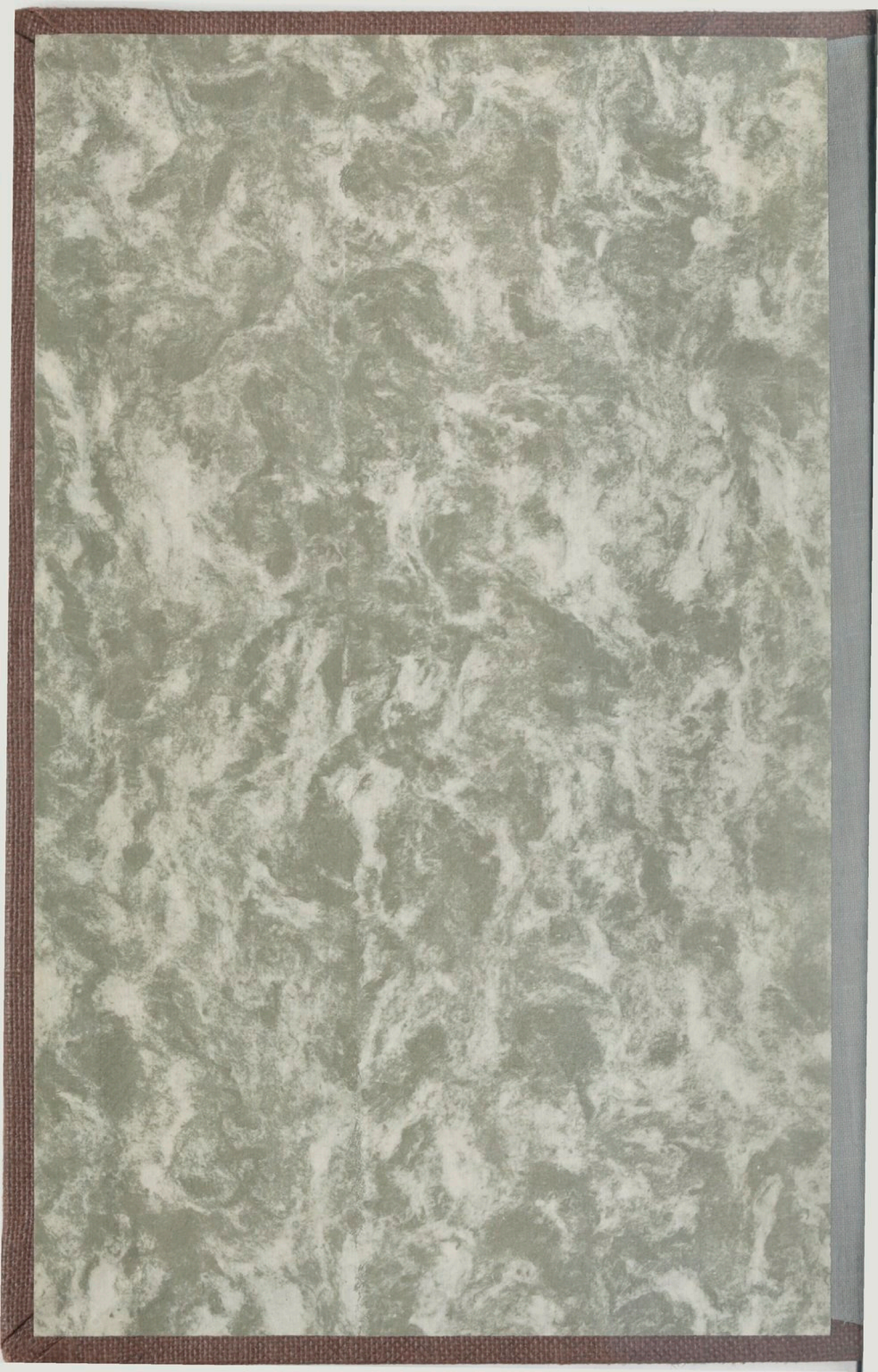
Un Critique d'art dans l'antiquité, Philostrate et son école, avec un appendice renfermant la traduction d'un choix de [...]







MOLINIE 1984

UN

CRITIQUE D'ART

DANS L'ANTIQUITÉ

—

PHILOSTRATE

ET SON ÉCOLE

GRENOBLE. — IMPRIMERIE VINCENT ET PERROUX, RUE DE STRASBOURG, 9.

UN

CRITIQUE D'ART
DANS L'ANTIQUITÉ

PHILOSTRATE

ET

SON ÉCOLE

AVEC UN APPENDICE RENFERMANT LA TRADUCTION
D'UN CHOIX DE TABLEAUX
DE
**PHILOSTRATE L'ANCIEN, PHILOSTRATE LE JEUNE, CHORICIUS DE GAZA
ET MARCUS EUGÉNICUS**

PAR

ÉDOUARD BERTRAND
ANCIEN ÉLÈVE DE L'ÉCOLE NORMALE SUPÉRIEURE

PARIS
CHEZ E. THORIN, LIBRAIRE-ÉDITEUR
7, RUE DE MÉDICIS, 7.

1882

INTRODUCTION

Ce serait une étrange erreur de s'imaginer que l'antiquité puisse nous offrir même une faible image de ce que notre siècle appelle la critique d'art. Il n'y a rien de pareil chez les anciens ; cette critique, telle que nous l'entendons, est une science toute moderne. C'est au XVIIIe siècle qu'elle paraît pour la première fois, et avec éclat, créée par le spirituel auteur des *Salons*. Aujourd'hui, elle est représentée par des écrivains d'une sagacité rare, d'une science et d'une autorité éminentes, grâce auxquels elle a conquis dans notre littérature un rang distingué. Ses progrès rapides sont dus au mouvement particulier d'idées qui domine dans notre temps, à cette disposition des esprits tournés vers l'érudition, vers la curiosité et l'analyse dans toutes les branches des connaissances, en philosophie, en histoire, en littérature. L'étude de l'art ne pouvait échapper à cette loi. Aux spéculations métaphysiques qui ont passionné certaines époques la critique a succédé, une critique ingénieuse, érudite, pleine d'ardeur dans ses recherches, de profondeur et de variété dans ses vues. Aidée de l'esthétique et de l'histoire, ses deux puissants auxiliaires, quelquefois de l'archéologie, initiée de plus en plus à ces secrets que révèle seul l'atelier, à ces

mystères du procédé et de la couleur longtemps réservés aux artistes et qu'elle leur dérobe, elle poursuit ses travaux avec une remarquable activité. Par elle une œuvre d'art est savamment décrite, expliquée, jugée. L'esprit de cette œuvre, ses caractères particuliers, la conception et la disposition générale du sujet, les combinaisons profondes de l'art, le dessin, la couleur, le clair-obscur, la perspective et tous leurs artifices, l'exécution, la touche même avec le secret de ses effets variés, rien n'échappe à ses investigations et à ses analyses. Elle raisonne, discute, relève les qualités et les défauts, rend compte des uns et des autres. S'il en est besoin, elle replace l'œuvre dans le milieu où elle s'est produite, l'explique par les circonstances de la vie de l'artiste, par les tendances particulières de son esprit, ou les doctrines de l'école à laquelle il appartient ; puis, passant à des influences plus générales, à des causes plus profondes, par le génie des temps et des peuples divers, par la nature des climats, des institutions, des mœurs, des idées de chaque société et de chaque âge. Pour cela, elle recueille mille documents de toute sorte, mille renseignements qu'elle demande à la biographie, aux mémoires, à la poésie, aux traditions. Ainsi étudiée et interprétée, une œuvre d'art n'a plus de secrets pour nous. Sa nature intime, son intérêt, sa valeur, tout nous est expliqué : la pensée de l'artiste qui l'a conçue et exécutée se révèle à nous dans une pleine lumière. Telle est la critique d'art comme la comprend notre siècle, science véritable qui, pour s'éclairer et se guider, invoque le secours de plusieurs autres, et qui apporte à ses recherches l'exactitude, la précision et la curiosité infinie de l'esprit moderne.

Ce simple aperçu suffit pour nous avertir que l'antiquité

n'a jamais rien connu de pareil, ni même d'approchant, la science que nous venons de définir en quelques mots étant tout à fait étrangère à son génie. Ce n'est même que très tard, vers la fin du IIe siècle de l'ère chrétienne, qu'on voit naître dans la littérature un genre nouveau qui peut s'appeler la critique d'art ; et encore de profondes différences le distinguent-elles de ce que nous entendons nous-mêmes par ce mot. C'est ce genre que nous nous proposons d'étudier dans Philostrate l'Ancien ; quoiqu'il existât avant lui, qu'il fut même cultivé dans l'école des rhéteurs, ce sophiste en a offert de si brillants modèles qu'il peut en être considéré comme l'inventeur. Il semble en avoir fixé les lois ; il fit même école, et eut de nombreux imitateurs. Ce genre dont il avait rehaussé l'éclat fut plus que jamais en honneur. On en trouve des traces partout, chez les sophistes, les poètes, les romanciers, jusque chez les Pères de l'Eglise et dans la chaire chrétienne. Sous les empereurs byzantins, il rencontre encore un interprète distingué, le sophiste Choricius dont les ouvrages nous présenteront de curieux essais de la critique dans l'art chrétien et l'art païen. Près de lui se groupent Christodore et Paul Silentiaire. Après viennent Photius, puis George Pachymère, Manuel Philé, et Marcus Eugénicus. Avec ces derniers noms se termine l'histoire littéraire du genre qui est l'objet de nos recherches.

Cette étude qui serait incomplète si nous ne considérions pas ce que la critique d'art est devenue après Philostrate, perdrait également une partie de son intérêt, sans un coup d'œil jeté sur ce qu'elle a été avant lui. En effet le genre littéraire proprement dit ne date, il est vrai, que de ce sophiste ; mais la critique elle-même est aussi ancienne que l'art.

Au milieu de la diversité des discussions que dans le cours de notre travail feront naître l'art et le goût, de la multiplicité des analyses qu'ils exigeront pour éclaircir tant de délicats problèmes, notre point de vue sera toujours le même, et une question dominera toutes les autres. Comment un ancien comprenait-il une œuvre d'art? Que remarquait-il, avant tout, dans un bas-relief, une statue, un tableau, et quelles étaient les beautés qui avaient le plus de prix à ses yeux? Sans écarter l'archéologie, si fort goûtée aujourd'hui, et à laquelle nous demanderons quelquefois des lumières, ce n'est pas toutefois sur le terrain de ses recherches et de ses études que nous prétendons nous placer. L'antiquité a apprécié elle-même ses chefs-d'œuvre ; c'est de cette interprétation que nous voulons rechercher l'esprit, la doctrine, la méthode. Esquisser rapidement son origine et sa première histoire, tel sera l'objet de notre introduction. Nous la considérerons successivement dans le public et chez les artistes ; puis chez les philosophes, les poètes et les périégètes. Enfin, la recherche des causes qui préparèrent l'avènement de la critique d'art nous conduira à l'étude de Philostrate et de ses disciples parmi lesquels Choricius arrêtera surtout notre attention.

La première édition de Philostrate a été publiée à Venise par les Aldes, in-8°, 1503. L'examen du livre prouve que les manuscrits dont s'est servi l'éditeur étaient très corrompus. En 1709, Oléarius donne à Leipsick une nouvelle édition critique qui présentait un singulier contraste de qualités et de défauts. Jacobs s'aidant du concours de Welcker publie en 1825 les *Tableaux* accompagnés d'un commentaire très important, à la fois philologique et archéologique. En 1844, Kayser profitant du travail précédent fait de nouveau paraître Philostrate avec indication de toutes les leçons.

Cette récension savante du texte l'amène à une très grande pureté et facilite la tâche du dernier éditeur, Firmin Didot qui ayant confié à Antoine Westermann le soin d'une révision encore plus soigneuse et plus attentive publie en 1850 une excellente édition qu'on peut regarder comme définitive.

En 1578 Blaise de Vigenère donnait une traduction de notre auteur sous ce titre : *Les images ou tableaux de platte peinture de Philostrate Lemnien, sophiste grec, décrits en trois livres, avec arguments et annotations sur chacun d'iceux, par le traducteur.* Paris, Nic. Chesneau, 1578, in-4°, 2 vol. En 1609 parut une troisième édition du même ouvrage, in-fol. Paris, Cramoisy, dans laquelle les tableaux étaient représentés « en taille douce avec des épigrammes sur chacun d'iceux, par Thomas d'Embry. » La sixième et dernière édition de cette traduction est de 1637, in-fol.

De Choricius il n'existe qu'une édition publiée par M. Boissonnade en 1845. Cette édition n'est pas complète. Des morceaux inédits du même auteur ont été donnés par M. Graux en 1877, dans la revue de philologie. Un manuscrit de la bibliothèque de l'Escurial renferme de nombreuses pièces qui n'ont pas encore vu le jour. (Regiæ Bibliothecæ Matritensis Codices Græci m. ss. Jo. Iriarte, Matriti 1779, in-fol. n° CI, p. 406).

CHAPITRE I

LA CRITIQUE D'ART AVANT PHILOSTRATE

I

Le Public.

On raconte que le peintre Apollodore, ce vieux maître qui, selon l'expression de Pline, avait ouvert à Zeuxis les portes de l'art, se plaisait à inscrire au-dessous de ses tableaux : « On critiquera l'œuvre plus aisément qu'on ne l'imitera. » Cette boutade de l'artiste, ce dédaigneux défi jeté par lui à ses censeurs et à ses rivaux signale l'éveil de la critique. Déjà cependant elle avait inquiété Polygnote. Qui le croirait ? Au milieu de ces magnifiques peintures dont il avait décoré le Pécile, elle était allée surprendre jusque dans un tout petit détail une faute échappée au grand artiste, et lui reprochait des cils donnés à la paupière inférienre du cheval. Cette observation qui avait plu aux esprits par sa justesse, et que l'antiquité a plusieurs fois reproduite, prouve la sagacité et l'attention pénétrantes avec lesquelles les œuvres de la peinture et de la statuaire étaient analysées par un peuple artiste.

Naturelles à la race, ces qualités accompagnées du goût le plus fin étaient encore développées par l'éducation.

Pamphile, illustre maître d'Apelle, avait enseigné l'art avec tant de savoir et d'autorité qu'à partir de lui l'étude du dessin devint une partie essentielle de l'instruction. C'est grâce à cet artiste, dit Pline, qu'à Sicyone d'abord et ensuite dans toute la Grèce, on apprenait avant toute chose aux enfants libres la « graphique », c'est-à-dire à dessiner sur du buis, et que cet art fut reçu comme le premier acheminement vers les arts libéraux. Aristote, qui confirme le fait, nous dit les raisons pour lesquelles on introduisit ainsi le dessin dans la première instruction. On voulait par là apprendre aux enfants d'abord à apprécier la beauté du corps de l'homme ; ensuite à mieux juger les ouvrages des artistes [1]. C'est ainsi que, jeunes, ils étaient initiés à l'art, et qu'ils s'habituaient de bonne heure à goûter les belles proportions, les lignes élégantes, les plans magnifiques, la justesse et la précision des contours : ce qui leur permettait de critiquer un jour, en juges instruits, toutes les productions de la peinture et de la statuaire.

Tout contribuait à développer cet esprit critique : la vue continuelle des plus belles œuvres exposées partout, dans les édifices publics, dans les temples et les portiques, au Pécile et au Céramique à Athènes, dans la Lesché, à Delphes, œuvres qui étaient sans cesse examinées, discutées, analysées par un peuple de curieux, d'oisifs, de voyageurs qu'attiraient l'illustration de ces œuvres et la renommée des maîtres ; les relations continuelles du public et des artistes qui le formaient et l'instruisaient, témoin ce jour où Phidias donnait au peuple d'Athènes une leçon de perspective ; l'empressement que ces mêmes artistes mettaient

[1] Δοκεῖ δὲ καὶ γραφικὴ χρήσιμος εἶναι πρὸς τὸ κρίνειν τὰ τῶν τεχνιτῶν ἔργα κάλλιον. Arist. *Polit.*, VIII, 3.

à le consulter, comme faisait Zeuxis en exposant son tableau de *la Centauresse* dans un lieu public; Apelle, en soumettant ses ouvrages au jugement de la foule dont il recueillait les observations ; Aétion portant à Olympie son tableau des *Noces de Roxane et d'Alexandre.*

Ajoutez à cela les concours établis depuis les temps les plus anciens parmi les artistes, concours supposant des juges, l'examen et la discussion du mérite respectif des œuvres, l'appréciation des talents. N'oublions pas les ateliers toujours ouverts aux amateurs et aux curieux, comme le prouve la tradition qui nous montre le satrape Mégabyze raisonnant peinture dans celui de Zeuxis, Alexandre dissertant sur la ligne et la couleur chez Apelle, Démétrius Poliorcète venant visiter Protogène, enfin Socrate s'entretenant avec Parrhasius le peintre et Cliton le statuaire.

Que dire de tant d'ouvrages qui contenaient les principes de l'art, de tant de traités écrits sur le dessin et la couleur par les artistes eux-mêmes, et qui en vulgarisaient les notions. Car il est à remarquer que beaucoup de ces grands peintres de l'antiquité, passionnés pour leur art, ne s'étaient pas bornés à le pratiquer, mais en avaient donné des leçons. C'est ainsi qu'on cite les ouvrages de Mélanthios, de Protogène, d'Euphranor, d'Apelle, traités qui renfermaient la science tout entière et révélaient aux autres tout ce que leur avaient enseigné à eux-mêmes leur expérience et leur génie. On conçoit combien d'idées et de connaissances artistiques répandaient ces livres, combien ils contribuaient aux progrès de la critique. S'étonnera-t-on maintenant d'entendre Apelle, le grand artiste, déclarer le public un meilleur juge que lui-même ?

II

Les Artistes : Apelle et Lysippe. — Les Philosophes.

Il ne pouvait être permis qu'à Apelle de décerner à ce public intelligent un hommage si flatteur et de le mettre au-dessus de lui-même. Car, à vrai dire, Apelle semble, en cela comme dans le reste, avoir été au-dessus de tous. Qu'il serait intéressant de connaître comment tous ces savants peintres de l'antiquité jugeaient une œuvre d'art, quels principes les guidaient dans leur appréciation ! Leurs écrits contenaient-ils de la critique ? Il est probable, du moins si on en juge par les titres, qu'ils étaient tout entiers consacrés à la doctrine. De tout temps, les artistes ont plus aimé à produire qu'à raisonner ; le génie qui crée et le goût qui juge ne vont pas ordinairement ensemble ; et pourtant, qu'on serait heureux de voir les artistes appréciés par les artistes ! « Combien de finesses, insaisissables pour notre œil, les peintres ne voient-ils pas dans les ombres et le modelé [1] ? » disait Cicéron ; et Pline le jeune déclarait que seul l'artiste peut juger le modeleur, le statuaire, le peintre [2]. Relativement à la critique des maîtres, on en est donc réduit à recueillir et à interroger quelques mots qui leur ont échappé et que la tradition a conservés. Mais comme ces mots sont instructifs pour ceux qui savent les comprendre ! Ils résument toute une doctrine.

Sans rechercher ce que les autres peintres ont pu être

[1] Cic. Acad., II, 6.
[2] C. Plin. Ep., I, 10.

comme juges de l'art, tenons-nous en au seul Apelle. On peut dire que s'il fut le plus grand artiste de son siècle, il en a aussi été le critique le plus éminent. Tel il est permis de l'entrevoir dans Pline [1]. Il a possédé en effet les dons les plus élevés du critique. Avec la science consommée, il a la sagacité, la pénétration et surtout la haute impartialité de la raison et du goût. Le moment est propice pour la critique : l'art est arrivé à la pleine possession de toutes ses ressources ; ses lois ont été déterminées, celles du dessin par Parrhasius et celles du clair-obscur par Zeuxis ; Apelle lui-même a fixé les principes de la couleur. Les talents les plus riches, les plus variés, s'offrent à l'étude et à l'analyse. Il faut voir avec quelle admirable clairvoyance de génie Apelle les comprend, avec quelle sincérité il les admire et quelle autorité il les juge. Il rend justice à tous ces talents, et aussi au sien [2]. Il rapporte toutes ses décisions et tous ses jugements à un principe supérieur, celui de la grâce, cette grâce qui est le don exquis des Grecs, et dont son génie semble avoir été la suprême expression. Qu'est-ce que la richesse et l'éclat auprès de cette grâce divine ? « Ne pouvant la peindre belle, tu l'as faite riche [3] », disait-il à un jeune artiste empressé à lui montrer une Hélène toute couverte d'or qu'il venait d'achever : mot profond qui est toute une théorie de la beauté et toute une doctrine du goût. Cette grâce légère est ennemie de l'effort ; elle repousse tout excès. La mesure, une exquise mesure, voilà

[1] Plin. *Hist. nat.*, XXXV, 79.

[2] « Il y avait de son temps de très grands peintres ; il admirait leurs ouvrages, il les comblait d'éloges, mais il disait qu'il leur manquait cette grâce qui était à lui ; qu'ils possédaient tout le reste, mais que pour cette partie seule il n'avait pas d'égal. » Plin. lib. XXXV, 36, 17. Trad. Littré.

[3] Clem. Alex. *Pædag.* II, 12.

le grand axiome de ce maître éminent et de cet admirable critique. « C'est une grande faute chez l'artiste, disait-il, de ne pas savoir comprendre ce mot : *Assez!* [1] » Par là Apelle mérite de représenter la critique chez les artistes ; il a su déterminer le principe suprême et en donner la formule. Il apprécie, du reste, dans un tableau toutes les parties de l'art avec une rare fermeté de jugement : l'ordonnance qu'il trouve supérieure dans Mélanthios, le peintre savant, les mesures ou les proportions qu'il admire dans Asclépiodore, l'exécution qu'il critique dans Protogène auquel il reproche un fini excessif. « Il ne sait pas, disait-il de ce dernier, lever la main de dessus le tableau [2]. » On conte que lorsque celui-ci lui montra son Ialysus, Apelle fut saisi et resta quelque temps silencieux ; puis, après avoir examiné attentivement ce tableau qui avait coûté à son auteur un si laborieux effort de dix années : « Grand est le travail, dit-il, et grand l'artiste ! Mais la grâce manque, cette grâce qui rend une œuvre divine [3]. » Et c'est ainsi que ce maître convaincu revenait toujours à son principe.

Rien, à nos yeux, ne prouve mieux la libéralité de son goût que la haute estime et la sympathie qu'il accordait au talent de Protogène. En effet quel esprit différent du sien ! Si son génie est facile et brillant, celui de Protogène est laborieux. Toute la vie de ce dernier semble un long effort, et son acharnement au travail est sans exemple. Très pauvre au début, il apprend la peinture sans maître et reste jusqu'à sa cinquantième année livré à une tâche obscure [4].

[1] Cic. *Orat.*, XVIII, 73.
[2] Plin. lib. XXXV, 36, 18.
[3] Plut. *In Vit. Demetr.* Elien, *Var. hist.*, XII, 41.
[4] Plin. lib. XXXV, 36, 37.

Il produit peu, péniblement; et son talent est longtemps méconnu. Pendant qu'il travaille à l'Ialysus, il se met au régime, vivant de lupins cuits à l'eau pour conserver entières la liberté et la vigueur de sa pensée. Rencontre-t-il une difficulté, il cherche à la vaincre avec une force de volonté incroyable; son esprit est tendu; indigné contre le coin maudit du tableau, il gémit sur l'impuissance de son art et lance son éponge avec colère. Pour donner plus de solidité à son travail, usant d'un procédé nouveau, il met jusqu'à quatre couches successives de couleur [1]. Tant d'efforts devaient aboutir à une peinture savante, sans doute, mais peut-être un peu lourde et chargée, contraire en cela au goût exquis d'Apelle et aux grâces légères de son pinceau. Mais celui-ci n'en admire pas moins l'immense labeur et le scrupule inquiet du maître poussé jusqu'aux dernières limites de la science ; il sait comprendre ces beautés différentes ; il les proclame même supérieures aux siennes, et ne se réserve qu'un seul avantage, tant sa candeur égale son génie [2] !

Un dernier mot d'Apelle semble nous révéler un autre point de vue de sa critique. Il n'admettait pas que l'on exigeât de l'artiste qu'il rendit compte de sa fantaisie. Quelqu'un lui demandait pourquoi il avait représenté la Fortune assise : « C'est, dit-il ironiquement, qu'elle n'est pas debout [3] »,

[1] Plin. lib. XXXV, 39.

[2] *Fuit non minoris simplicitatis quam artis*, Plin. lib. XXXV, 36, 18.

[3] Stob. CCLI. Il semble que le talent d'Apelle en conduisant à sa perfection l'art du coloris ait fixé une époque dans la critique des Grecs. Avant lui, en effet, c'est surtout le dessin qu'elle remarque, et dans le dessin, les proportions. Après lui, elle multiplie les observations sur la couleur. Voir Pline. Toutefois, il faut noter un traité d'Euphranor sur la couleur. Euphranor fleurit vers la 104me olymp. ; Apelle vers la 112me.

refusant ainsi de soumettre à une raison étroite les caprices de son imagination d'artiste.

La tradition ne nous a conservé qu'un bien petit souvenir de la critique des autres maîtres. Quelques mots d'eux cités çà et là, voilà ce qui nous en reste [1]. Apelle qui les jugeait si savamment était à son tour jugé par eux. C'est ainsi que Lysippe critiquait dans le portrait d'Alexandre la foudre que le héros tenait à la main, cette foudre si célèbre par son relief. Pour lui, représentant le roi macédonien, il lui donnait une simple lance, détail plus vrai, disait-il, et véritable attribut du prince [2]. Soucieux avant tout de la vérité, il faisait aussi pencher la tête d'Alexandre pour reproduire son attitude ordinaire ; Apelle, au contraire, tout préoccupé d'idéaliser la figure, modifiait, au lieu de les copier d'après nature, les tons du visage et de la poitrine [3], afin de mettre la coloration en harmonie avec cet attribut dont la solennité choquait le goût de son rival. Il est évident que le jugement comme la pratique de ce dernier appartiennent à une autre école que celle d'Apelle. Qu'il serait intéressant de comparer la critique des deux maîtres et de retrouver dans l'une et dans l'autre une doctrine représentant deux arts si différents : un art idéal et un art réaliste.

Si les artistes créent le beau, les philosophes en analysent la nature et en déterminent les lois. Ce sont eux qui déga-

[1] On peut citer, entre autres, un mot d'Euphranor qui, comparant son Thésée à celui de Parrhasius, disait : *Le Thésée de Parrhasius est nourri de roses et le mien de chair ;* renseignement précieux sur le coloris des deux maîtres. Plut. *De Educ.*, lib. IX.

[2] Plut. *De Iside et Oriside*, XXIV.

[3] *Id. In Vit. Alexand.* 4. Le détail est curieux. Alexandre avait la carnation blanche et rose ; infidèle à la vérité, Apelle jugea à propos de la faire brune.

gent les règles et formulent les doctrines. Ce que les artistes leur ont enseigné, ils le généralisent et le rattachent à un ensemble de vérités supérieures, réunissant en un système toutes les observations éparses. Tout le monde connaît ces deux admirables entretiens de Socrate avec Parrhasius et avec Cliton [1], où, en posant les principes de l'art, il fixe en même temps ceux de la critique et du goût. Si rien n'est plus élevé que le dialogue reproduit par Xénophon, rien aussi n'est plus piquant et plus vrai que le rôle de Parrhasius qui apprend de la bouche de Socrate ce que lui-même, par ses œuvres, a enseigné au philosophe. En effet, c'est en étudiant les ouvrages des artistes que celui-ci s'est rendu compte des lois de la beauté, et c'est grâce à eux qu'il peut les leur expliquer. Parrhasius est surpris ; ces lois, il les connaissait bien ; un instinct supérieur les lui avait révélées ; mais il croit presque les apprendre, parce qu'elles se montrent à lui avec une clarté, une précision et une autorité tout à fait nouvelles. Ce qui n'était chez lui qu'une intuition confuse devient une vue nette ; le sentiment se change en science.

Socrate lui enseigne donc que l'expression est la première loi de son art ; que la véritable beauté est la beauté morale ; que c'est l'âme qu'il faut peindre et la vie qu'il faut reproduire. Ces vérités qui, dégagées des œuvres de l'art par la réflexion et l'analyse, retournaient des philosophes aux artistes servirent de bonne heure de fondement à la critique. Ce que nous appelons l'expression morale était dans son langage la *peinture des mœurs*. C'est comme peintres des mœurs (éthographes) qu'Aristote apprécie les artistes; c'est d'après ce principe qu'il met un haut prix au

[1] Xénoph. *Memor*. III, 10.

talent de Polygnote et place ce maître au-dessus même de Zeuxis. Pline qui nous transmet les réflexions des critiques anciens est d'accord sur ce point avec Aristote. Il loue maintes fois chez tel ou tel maître l'habileté à peindre les mœurs, et on sent que c'est le premier mérite à ses yeux. Si Alexandre assigne au seul Lysippe le privilège de faire ses statues, c'est parce que lui seul savait imprimer sur l'airain l'âme du prince et son caractère avec la forme de son visage. Les autres, au contraire, se bornaient à rendre l'inflexion de son cou sans pouvoir saisir la force et la hardiesse de ses traits.

Dans son entretien avec Parrhasius, Socrate est un ingénieux interprète de ces vérités. Nous ne voulons pas y insister en ce moment. Il nous suffit dans cette revue sommaire de la critique ancienne d'avoir assigné leur place à ces pages élevées où elle fait entendre ses grandes maximes. Encore moins est-il possible d'exposer ici les théories de Platon et d'Aristote en ces matières. La métaphysique de l'art est étrangère à notre sujet, et ce qui nous intéresse parmi ces questions sera traité lorsque comparant la doctrine de Philostrate à celle de ces grands penseurs, nous montrerons que le sophiste n'a fait que reproduire, en disciple fidèle, leur tradition.

Laissant donc de côté les hautes spéculations de la critique, passons tout de suite à ses grandes écoles. Nous en distinguerons deux bien différentes, celle des poètes, et celle des périégètes.

III

Les Poètes : Homère, Hésiode, Théocrite. — L'Anthologie.

Comme partout, Homère se présente ici le premier. Salué par les anciens comme le maître des peintres, il est aussi celui des critiques. La description du bouclier d'Achille a toujours été pour l'antiquité un morceau de grand prix. Admirée dans tous les âges de la littérature, elle était encore proposée comme un modèle du genre dans les écoles grecques sous l'empire des Césars ; et le rhéteur Himère, à une époque de décadence, voulant montrer à la jeunesse comment l'art peut essayer de se rajeunir, lui cite le célèbre bouclier dont la riche variété doit l'instruire et l'inspirer.

Il ne saurait être question de discuter ici le problème souvent agité par les savants de l'existence de l'œuvre décrite par Homère. Cet examen nous entraînerait hors des limites de notre sujet ; et d'ailleurs, après la démonstration lumineuse de Lessing, nous ne comprenons guère qu'il puisse y avoir encore quelques doutes à cet égard. Ce judicieux critique, en effet, a très bien prouvé par une analyse d'une sagacité supérieure et une étude comparée des procédés différents dont usent la peinture et la poésie, que la prétendue multiplicité des scènes représentées n'était qu'une illusion ; que ces scènes devaient être ramenées à un très petit nombre, à dix, par exemple, et que leur distribution sur la surface étroite d'un bouclier devenait dès lors possible. Quoique les conclusions de Welcker ne soient pas aussi absolues que celles de Lessing, il déclare néanmoins qu'en

supposant même que le poète n'ait pas eu sous les yeux une véritable œuvre d'art, il est impossible de ne pas reconnaître que les reliefs qu'il décrit sont retracés par lui d'après les principes mêmes de l'art. En effet, toutes les scènes sont si bien conçues d'après ces principes que la science d'Homère ne peut être mise en doute. Que si l'on reconnaît cette science, pourquoi donc suspecter la sincérité du poète ? Pourquoi prêter un mensonge à sa muse naïve ?

Pour nous, nous admirerons avec sécurité dans cette magnifique description ce que Lessing appelle « la grande manière du poète grec. » En effet, quel dessin à la fois large et précis ! Comme la composition est supérieurement entendue ! Je n'en veux pour preuve que la scène de la moisson où tout est si bien compris au point de vue de l'art : le paysage indiqué en deux traits avec une sobriété de génie, le groupe des moissonneurs et des enfants se détachant sur ce fond devant les gerbes tombées le long du sillon, le profil du maître qui domine la scène ; puis, à distance, assemblés sous un chêne, les hérauts et les femmes préparant le repas. Comme tout cela est ordonné ! avec quelle simplicité et quelle grandeur ! Seule, l'expression du personnage principal est rendue, ce qui maintient l'importance de la figure, et donne un centre à la composition.

Nous pourrions, en parcourant les diverses scènes que présente le bouclier, renouveler la même analyse ; mais n'insistons pas. Telles qu'Homère les décrit, toutes ont cette beauté antique qui ravit l'imagination ; et rien n'égale l'art du poète, si ce n'est le génie de l'artiste qui avait conçu cette épopée grandiose de la vie humaine, et qui dans un même ensemble l'avait représentée tout entière, avec ses travaux divers, opposant la vie des champs à celle

des cités, les tableaux de la paix à ceux de la guerre, la joie des festins et des danses légères à l'horreur des combats sanglants.

Il n'est pas jusqu'à l'ingénieuse combinaison des métaux différents employés dans la fabrication de ce bouclier qui ne soit digne de remarque. L'habile auteur de cette œuvre en avait fait un usage tout artistique, ne s'en servant pas seulement pour détacher les objets les uns des autres, mais aussi pour donner à chacun son caractère et sa valeur propres, pour distinguer, par exemple, ce qui est principal de ce qui est accessoire. La description de la vigne offre sous ce rapport des particularités intéressantes ; l'importance du métal est déterminée par celle de l'objet représenté. La haie qui borde la vigne, objet tout à fait accessoire, est en étain ; les pieux qui la soutiennent sont en argent ; la vigne elle-même est en or avec des grappes d'un métal foncé ; et tout cela est naïvement remarqué par Homère : nouvelle preuve de sa sincérité. Mais voici un curieux détail : le fossé qui entoure cette vigne est d'un ton foncé. Or, l'emploi de ce même ton pour exprimer un creux, une profondeur, était plus tard un des principes de la technique des Grecs, comme nous l'apprend un commentateur d'Aristote qui se sert, pour distinguer ce ton, du même mot qu'Homère [1]. N'est-ce pas là un trait de vérité, et ne dénote-t-il pas chez Homère la plus scrupuleuse exactitude dans l'observation du détail, comme l'ensemble de la description nous avait déjà révélé sa profonde science de l'art [2]?

[1] Κυανός.

[2] Cette particularité de la description du *Bouclier d'Homère* se retrouve dans celle de la *Corbeille de Moschus*. On y voyait d'un côté la fille d'Inachus, Ino, nageant sous la forme d'une génisse en or à travers les vagues bleues ; de l'autre, Zeus représenté en or rendant à Ino sa

Le bouclier attribué à Hésiode ne peut se séparer de celui d'Homère ; et cependant c'est le monument d'un art bien inférieur et d'un goût différent. L'auteur, du moins dans certaines parties de son œuvre, n'est qu'un imitateur d'Homère auquel il emprunte des traits et des comparaisons. Si l'on considère toute la description, on y regrette cette belle unité et ces savantes proportions qui caractérisent l'œuvre homérique ; il y a de fâcheuses dissonances. Il est certain que les dernières scènes, imitées d'Homère, et qui représentent des jeux et des fêtes sont comme une note fausse dans l'ensemble. Car le caractère général de la composition est une sombre tristesse inspirée par la guerre dont les lugubres tableaux épouvantent l'imagination. Quelle surprise pour l'esprit, lorsque tout à coup, au milieu des spectres qu'évoque une muse sinistre, arrivent aux oreilles les sons joyeux de la flûte et de la syrinx ! C'est comme un jour aigu et violent qui perce soudain d'épaisses ténèbres. Les tons ne sont pas fondus. Où est la sérénité de cette calme lumière qui éclaire les scènes homériques ?

Dans cette poésie antique où nous étudions à son origine l'interprétation de l'œuvre d'art, n'est-il pas intéressant de surprendre, comme tout à l'heure dans la peinture, les premières traces de ces deux goûts si différents qui se partagent le domaine de l'art : l'un, celui de l'idéale beauté, l'autre, celui du réel. Si le premier se montre dans Homère, le second apparaît dans le poète d'Ascra. Hésiode est réaliste. Non seulement il goûte le réel, mais il voit

forme première, près du Nil aux flots d'argent ; ailleurs, était Argo, tué par Hermès ; un oiseau né du sang d'Argo couvrait de sa queue les bords de la corbeille (Idylle II, 37, 60). Empruntant cette idée ingénieuse, Virgile, dans le *Bouclier d'Énée*, a imité la même différence de métaux pour figurer les objets différents (*Énéide*, VII, 671 et suiv.).

même le laid : les tons crus, les détails voisins du dégoût, son vers les affronte hardiment. Ce sont de bien étranges personnages que ces sombres Parques, aux dents blanches, êtres farouches et sanglants, se disputant les corps qui tombent et avides de boire le sang noir. Que dire de la déesse des Ténèbres, maigre et pâle fantôme, desséché par la faim, aux genoux osseux, aux longs ongles, aux joues tachées de sang, dont le portrait est achevé par un détail qui scandalisait Longin et que Boileau ne devait traduire qu'en frémissant [1].

Rien de pareil dans Homère. La Parque qui « tire par les pieds un cadavre sur le champ de bataille » est sans doute une hardie figure, mais le génie du poète sait jusque dans l'horrible garder une sage mesure. Une grâce divine embellit tout dans ses vers.

Si la description d'Homère se concilie très bien avec la supposition d'un bouclier réel ayant servi de modèle au poète, celle d'Hésiode fait naître quelques doutes à cet égard. Les traits empruntés qu'on y découvre lui donnent le caractère d'un ouvrage factice. D'autre part, la multiplicité confuse des scènes, les parties incohérentes et disproportionnées de la composition décèlent des pièces disparates ajustées par une main peu industrieuse. Il ne serait pas impossible que l'auteur eût groupé dans un ensemble artificiel différents morceaux empruntés à la vue d'œuvres d'art véritables.

Quoi qu'il en soit, le réalisme d'Hésiode ne devait pas prévaloir dans la critique ancienne. La beauté telle qu'elle se montre chez Homère restera son culte et son inspiration, et pour elle comme pour la poésie, le chantre du bouclier

[1] Vers 267 : Τῆς ἐκ μὲν ῥινῶν μύξαι ῥέον.........

sera toujours le modèle du grand style. L'interprétation de l'œuvre d'art pourra devenir plus ingénieuse ; elle ne sera ni plus large, ni plus savante. Il suffit de le comparer sous ce rapport à Théocrite pour comprendre la sublimité de sa manière. Celle de Théocrite a bien son prix ; elle est pleine d'esprit, de finesse, de distinction. Mais son goût élégant brille surtout dans les petits sujets. Ce n'est plus cet art puissant, ce dessin à la fois si simple et si grand ; aux tableaux qui représentent l'humanité tout entière succèdent des scènes de genre. D'une pointe fine le poète grave ses spirituels motifs. Qu'elle est ravissante cette coupe ciselée avec un art digne de Mentor ! La coquette qui entourée de ses deux amoureux les encourage l'un et l'autre de ses œillades ; le vieux pêcheur traînant avec effort son filet ; le jeune enfant naïvement occupé à tresser une petite cage pour des cigales pendant qu'un renard guette sa besace, toutes ces jolies scènes sont vues et traitées avec esprit. Le détail en est exquis : rien n'échappe à l'observation du critique qui dans un ouvrage d'un travail si délicat sait apercevoir jusqu'à ces veines que la tension et l'effort gonflent sur le cou du vieux pêcheur [1].

L'un et l'autre art, celui d'Homère et celui de Théocrite, se retrouvent chez les poètes de l'anthologie dans les rangs desquels figure Philostrate. On sait que parmi toutes les pièces dont est composé ce recueil, un certain nombre sont

[1] Voir aussi le *Disque d'Anacréon* où était représentée Vénus nageant au milieu de la mer. Ode XLIX. Euripide, dans *Iphigénie à Aulis*, fait l'énumération des figures qui servent d'emblèmes aux navires des Grecs (V. 480 et suiv.) ; dans la tragédie d'*Ion*, il décrit les tissus que le jeune serviteur d'Apollon tire des trésors sacrés pour en orner la tente du dieu (V. 1133 et suiv. Cf. V. 192 et suiv.). Voir encore Apollonius de Rhodes, *Argon.*, I, 730 et suiv. ; Nonnos, *Dionys.* VII, 115 ; enfin Moschus cité plus haut.

des descriptions d'œuvres d'art, bien courtes, il est vrai, mais la plupart d'un goût parfait. Ces vers charmants ont été recueillis sur le socle des statues et au bas des tableaux auxquels ils servaient d'inscriptions. La critique d'art s'y présente dans des conditions particulières : sobre de traits, elle est toute d'impression. En face du chef-d'œuvre il n'y a plus de place dans l'âme que pour l'admiration ; et la poésie seule est capable de lui servir d'interprète pour traduire son enthousiasme. On peut dire que la vraie critique d'art de l'antiquité, celle qui était la plus conforme à son génie, doit être cherchée dans ce livre ; c'est là qu'on en trouvera l'histoire et les doctrines. Toutes les époques du goût y sont représentées, depuis l'âge où l'art est dans sa plus haute perfection jusqu'à celui de sa complète décadence. Avec Simonide, on remonte au sixième siècle avant l'ère chrétienne ; avec Arabius Scolasticus et Paul Silentiaire, on descend jusqu'au sixième après Jésus-Christ. Dans l'intervalle que de noms illustres ou obscurs marquent toute la suite des temps : Parrhasius, Platon, Léonidas de Tarente, Antipater, Méléagre, l'auteur de la première anthologie ; Démocrite, Archias, le client de Cicéron ; sous Auguste ou un peu après, Philippe et Antiphile ; puis, plus tard, Philostrate ; enfin un groupe de byzantins, Christodore, Paul Silentiaire, Julien d'Egypte et Julien ex-préfet d'Egypte. Telle est la riche variété de critiques que nous présente l'anthologie ; artistes et amateurs, philosophes, poètes de tous genres, politiques mêmes et gouverneurs de provinces, les génies les plus élevés, les talents les plus fins et les plus délicats se rencontrent réunis. C'est donc l'art ancien jugé dans les temps les plus divers et par des esprits bien différents ; ou plutôt, c'est l'antiquité tout entière qui par la bouche d'interprètes distingués loue elle-même ses propres

chefs-d'œuvre. Plusieurs, et des plus illustres, sont maintes fois célébrés : la vache de Myron, le Philoctète de Parrhasius, la Vénus de Cnide de Praxitèle, la Vénus Anadyomène d'Apelle, la Médée de Timomaque.

Ce qui frappe d'abord dans cette critique, c'est, malgré la différence des âges et des talents, malgré les variations du goût, la communauté et la permanence de la doctrine. En effet, toujours le même esprit se montre ; il y a vraiment une école. Son caractère essentiel est le culte du beau. Elle décrit et explique, mais ne juge pas : elle admire. Chez nous, le critique juge l'œuvre et l'artiste ; il blâme, corrige, conseille. S'il n'est pas le législateur qui établit la loi, il prétend être le magistrat qui l'applique. Les règles du beau et les principes du goût lui servent à condamner ou à absoudre. La censure des défauts le préoccupe autant que l'éloge des qualités ; car c'est là principalement qu'il brille et qu'il peut étaler sa science. La critique ancienne, au contraire, est comme une initiation à ce beau qu'il faut, avant tout, savoir comprendre et admirer ; c'est lui qu'elle voit et qu'elle signale; ainsi elle élève l'esprit, elle excite l'imagination. Car l'enthousiasme se communique d'une âme à l'autre, et c'est en l'éprouvant soi-même qu'on le transmet. Peut-être instruit-elle moins; mais à coup sûr elle inspire davantage, grâce à ce sentiment exquis de l'art qu'elle possède à un degré supérieur.

On peut dire : tel art, telle critique. Il est impossible, en effet, qu'il n'y ait pas chez une nation une correspondance intime entre le génie et le goût; le même esprit anime l'un et l'autre. C'est ainsi que les qualités de l'art grec se reconnaissent dans la critique ancienne. Si l'on considère d'une part les statues antiques, de l'autre ces pièces charmantes qui les décrivent, comment ne pas être frappé du rapport qui les

unit; c'est des deux côtés le même art : l'exquise mesure, le goût parfait, l'élégance et la précision des formes, la grâce surtout, plus belle encore que la beauté elle-même. Ce que les poètes de l'anthologie remarquent avant tout dans une œuvre d'art, ce qu'ils admirent, c'est la vie, c'est l'expression morale, et par là leur critique est éminemment spiritualiste. Dans une statue, la matière toute seule, si riche qu'elle soit, ne les touche pas ; elle n'est belle que transformée par le génie de l'artiste. De là tant d'observations sur la puissance de l'art changeant en quelque sorte la nature du marbre et de l'airain, et exerçant une espèce de domination sur cette matière rigide et inerte qu'il assouplit pour la soumettre à l'expression d'une pensée. L'anthologie tout entière est le poétique commentaire du *spirantia mollius æra* de Virgile.

IV.

Les Périégètes : Polémon et Pausanias. — Les Érudits : Varron et Pline.

A côté de cette brillante école des poètes se place dans la critique ancienne celle des périégètes. On désignait ainsi dans l'antiquité ces infatigables voyageurs qui parcouraient les diverses contrées pour visiter les édifices publics et les temples, apprendre les traditions locales, recueillir les inscriptions, décrire les offrandes, les statues, les tableaux. Les périégètes ne sont pas des connaisseurs pressés de voir et d'admirer les belles choses ; ce sont principalement des curieux et des antiquaires. Les plus célèbres ont été

Polémon et Pausanias, l'un dont il ne reste que quelques fragments, l'autre dont nous avons encore l'ouvrage. La liste de ceux de Polémon nous montre un archéologue. Il avait décrit les tableaux des Propylées et composé quatre livres sur les offrandes suspendues dans l'acropole. Ce devait être un bien curieux travail que son étude sur les tableaux de Sicyone. D'un passage conservé où il retrace la mutilation d'un tableau de Mélanthios on peut induire qu'il se plaisait à raconter l'anecdote relative au peintre et à son œuvre ; et ce qu'il dit en un autre endroit d'un genre licencieux reflétant la corruption des mœurs semble prouver qu'il traitait des différents genres de peinture. En tous cas, la description du tableau et l'explication du sujet étaient sans doute un des objets principaux de son ouvrage. Dans quelle mesure la critique y paraissait-elle, c'est ce qu'il est impossible de déterminer. Peut-être Polémon était-il, comme Pausanias, plutôt un antiquaire qu'un artiste. Il avait, selon toute vraisemblance, le même esprit d'investigation et la même ardeur de curiosité. Pour le mieux connaître, il nous resterait donc à étudier Pausanias dont le livre peut nous donner une idée des ouvrages, aujourd'hui perdus, des périégètes. C'est là que nous devons chercher comment ces voyageurs et ces curieux entendaient l'explication d'une œuvre d'art. Mais c'est une étude qui trouvera mieux sa place plus tard, et que nous ajournerons. Il nous suffit, pour le moment, d'avoir marqué au célèbre périégète son rang parmi les critiques anciens.

Pausanias représente donc toute une école. Il n'en est pas de même de deux autres écrivains que nous devons mentionner en terminant cette revue sommaire de la critique avant Philostrate ; nous voulons parler de Varron et de Pline.

Il est difficile de deviner ce qu'a été Varron comme criti-

que d'art. Ce qu'il y a de certain, c'est que Pline se plaît à le citer; on voit qu'il reconnaît en lui un juge éclairé et un érudit; il donne son suffrage comme celui d'un homme qui fait autorité. En critique, Varron a un sentiment personnel. Deux élèves de Phidias, Alcamène et Agoracrite, avaient concouru pour une Aphrodite ; celle d'Alcamène a été préférée ; Varron prononce que celle de son émule est supérieure. Il loue Arcésilaos « dont les maquettes se vendaient plus cher aux artistes eux-mêmes que les ouvrages des autres » ; il loue encore Pasitélès qui disait la plastique mère de la ciselure, de la statuaire et de la sculpture. Il a connu les artistes qui florissaient de son temps, Posis, auteur de natures mortes, Lala, femme artiste, excellente portraitiste. Il cite encore Sopolis et Dionysios les plus habiles peintres du même siècle, inférieurs cependant à Lala. Amateur distingué, il possède une collection qui renferme des œuvres remarquables : une statue d'airain de la main de Mentor ; et, d'Arcésilaos, une lionne de marbre avec laquelle se jouent des amours aîlés, les uns la tenant en laisse, les autres la faisant boire dans une corne, d'autres lui chaussant des brodequins, le tout d'un bloc. Enfin, on a supposé que dans son célèbre livre *de imaginibus* qui contenait sept cents portraits de personnages illustres rangés par groupes de sept d'après l'identité des travaux, des talents et du génie, il y avait plusieurs hebdomades de peintres [1].

Mais toutes ces indications sont trop sommaires pour qu'on puisse connaître véritablement ce qu'était le critique dans Varron. C'est lui pourtant qu'il eût été curieux d'étudier, plutôt encore que Pline. Car si dans les questions de

[1] Voir Ch. Chappuis : *Fragments des ouvrages de M. Terentius Varron.*

goût Varron paraît avoir eu une opinion propre, il semble que Pline se soit toujours borné à recueillir celle des autres. C'est un simple compilateur ; il a sous les yeux les livres des Grecs et les copie. Il enregistre tout, les jugements aussi bien que les faits. Ce n'est pas qu'il soit dépourvu comme Pausanias de tout sentiment artistique. Il a pénétré dans les ateliers. Dans celui de Zénodote, ce célèbre artiste que Néron avait fait venir de la Gaule pour le charger de l'exécution de sa statue, il a admiré non seulement le modèle d'argile de cette statue, mais encore les essais en petit, premières esquisses de l'œuvre [1]. Il parle quelque part, en connaisseur, des ébauches des maîtres, de ces premiers linéaments où s'est déjà imprimé leur génie [2]. La vue d'un tableau placé par Auguste dans sa curie provoque de sa part une réflexion élevée sur la puissance de l'art qui avec un motif vulgaire sait créer une œuvre immortelle [3]. Enfin, la mention des beaux ouvrages d'art qu'il énumère semble être une jouissance intime pour son esprit [4]. Mais, d'autre part, c'est sans s'émouvoir qu'il parle de la mutilation de deux magnifiques tableaux d'Apelle qu'une main brutale, par l'ordre de Claude, avait profanés. Il se contente de citer la *Vénus Anadyomène* du même maître sans dire un seul mot de cette œuvre divine qu'a célébrée l'antiquité tout entière. En revanche, recueillant une absurde anecdote, il conte avec le plus grand sérieux que pour juger un tableau qui représentait une cavale, Apelle en appela des hommes aux chevaux. Et comme l'animal amené devant la peinture hennissait : « Voilà un

[1] Plin. lib. XXXV, 18, 6.
[2] *Id.* XXXV, 40, 20.
[3] *Id. ibid.*, 35, 10, 2.
[4] *Id.* XXXIV, 17, 2.

cheval, aurait dit l'artiste à Alexandre, qui est plus connaisseur que toi. » Pline ajoute gravement que cette épreuve pour juger de la vérité d'un tableau fut plusieurs fois renouvelée dans la suite.

C'est avec la même simplicité crédule que Pline recueille toutes sortes d'anecdotes analogues, contes ironiques d'atelier, ou récits inventés par les cicérones de l'antiquité pour étonner une curiosité naïve. Tandis que, d'un côté, il puise dans leur répertoire ces futilités, de l'autre, il tire de quelque savant traité des considérations d'un haut intérêt sur la ligne de Parrhasius ou le modelé du bœuf de Pausias. Il se plaint quelque part que l'encombrement des devoirs et des affaires empêche, à Rome, tous les citoyens de contempler les objets d'art ; pour les admirer, en effet, ajoute-t-il, il faut du loisir, du silence et de la tranquillité. Peut-être ces avantages manquent-ils également au critique pour pouvoir juger et penser par lui-même. Aussi est-ce la simple nomenclature des artistes et de leurs œuvres qui occupe la plus grande place dans les chapitres qu'il a consacrés à l'art. A peine dans cette sèche et froide énumération peut-on relever quelques brefs jugements.

Tel est l'exposé sommaire de l'histoire et des doctrines de la critique ancienne avant Philostrate. Le plan de notre travail nous interdisait d'insister sur tous ces points qui certainement demanderaient des recherches plus étendues ; mais, d'autre part, il ne nous était pas permis, à ce qu'il nous semble, d'aborder l'étude du genre perfectionné par le sophiste grec sans chercher dans le passé ses glorieux titres, et sans considérer en particulier, comment l'antiquité, aux belles époques de l'art et du goût, avait interprété ses chefs-d'œuvre.

CHAPITRE II

DES CAUSES QUI ONT DÉTERMINÉ LA NAISSANCE DE LA CRITIQUE D'ART

I

L'art et la société. — Décadence de la peinture. — Passion croissante pour les œuvres d'art ; amateurs et galeries de tableaux.

Il y a une loi secrète en vertu de laquelle on voit dans l'histoire de la poésie et de l'art, succéder toujours au siècle de l'invention celui de l'analyse ; c'est là une révolution naturelle dans les choses de la pensée. Lorsque le génie grec eut produit tous ses chefs-d'œuvre ; que la poésie, l'histoire, la philosophie, l'éloquence, eurent épuisé leurs créations, toutes les sources de l'inspiration étant taries, le grand art disparut. C'est alors que la critique se montra avec l'école d'Alexandrie. On ne vit plus naître que des œuvres dépourvues de génie, attestant l'impuissance et la débilité de l'imagination. Toute l'activité des esprits s'était tournée vers l'étude des beaux ouvrages qu'un âge plus heureux avait produits ; ils étaient commentés, discutés,

analysés ; les érudits et les philologues avaient remplacé les génies créateurs.

Le même phénomène se produisit vers le deuxième siècle de l'ère chrétienne dans l'histoire de l'art. La peinture expirait ; ce grand art qui avait été porté si haut par tant de beaux génies était dans son déclin. Timomaque, au temps du dictateur César semble avoir été le dernier grand peintre et sa *Médée* le dernier chef-d'œuvre. L'imagination épuisée par une si longue production cessait d'enfanter des œuvres nouvelles,

.... ut mulier spatio defessa vetusto,

comme dit le poëte. Pline, Vitruve et Pétrone[1] sont d'accord pour signaler cette décadence de l'art qu'ils attribuent aux mêmes causes, aux progrès croissants du luxe et à l'altération du goût public. L'art, matérialisé, est devenu décoratif. Dans les demeures somptueuses, l'or et le marbre envahissent les murailles, et en chassent la peinture [2]. Si celle-ci est encore appelée, c'est pour tracer sur les murs, d'une brosse rapide, des paysages qui déroulent pour l'agrément des yeux leurs vastes perspectives [3]. Tel est le raffinement, que les marbres naturels n'ont plus de nuances assez riches ni de dessins assez curieux pour satisfaire une imagination blasée ; il faut que l'homme supplée à l'indigence de la nature ; il faut qu'il crée, pour ainsi dire, des marbres que n'a jamais recélés le sein de la terre, marbres d'un aspect nouveau, avec des taches rares, incrustés de figures inat-

[1] Plin. *Hist. nat.*, lib. XXXV ; Vitruve, VII, 5 ; Pétrone, *Satyricon*, LXXXVIII.
[2] Plin. lib. XXXV, 1.
[3] *Id. ibid.*, 37.

tendues de plantes et d'animaux[1]. Le minium employé si discrètement par les anciens pour la décoration intérieure est prodigué ; on en couvre des murailles entières, et on y joint pour le même usage les couleurs les plus éclatantes. En lisant ce que nous disent Pline et Vitruve à ce sujet, on se rappelle les réflexions de Lucien sur ce goût asiatique qui préfère à la beauté véritable, à la justesse des proportions, à l'élégance des formes, tout ce qui frappe d'étonnement les yeux, ce qui est capable d'exciter la convoitise de ceux qui regardent, et la vanité de ceux qui possèdent. « C'est le caractère des barbares », dit-il ; « ils n'aiment pas ce qui est beau, mais ce qui est riche. » C'était donc un goût barbare qui régnait dans la société romaine. Ajoutez à cela un amour de l'or, ardent, insatiable, détruisant dans les âmes tout sentiment élevé. Les appétits des sens ont étouffé les nobles aspirations de la pensée ; si l'on demande encore quelque chose à l'art, ce ne sont plus les plaisirs délicats de l'esprit, mais de voluptueuses jouissances.

En même temps que le luxe des palais augmente, l'imagination s'appauvrit. Vitruve lui-même, qui déplore le déclin de l'art et dénonce le goût dégénéré de son siècle, atteste par son propre goût cette décadence. Certaines critiques de lui condamnant l'art contemporain dans ce qu'il offrait encore de gracieux et d'original le prouvent assez[2]. Une raison sèche, étroite, tend à dominer l'imagination ; elle demande compte à l'art de ses inventions ; elle lui conteste

[1] Plin. *Hist. nat.*, lib. XXXV, 1.

[2] Vitruve condamne les arabesques qui, selon lui, corrompent le goût et altèrent la rectitude du jugement. En peinture, on ne doit goûter que ce qui est vrai et raisonnable.

la fantaisie, les brillants caprices ; il faut tout assujettir aux lois de la vraisemblance ; tout ce qui est d'une invention neuve est proscrit comme étrange et contraire à la nature ainsi qu'à la vérité ; contrôle sévère, bien fait pour arrêter l'essor de l'art qui a besoin de liberté dans ses créations :

.... Pictoribus atque poetis
Quidlibet audendi semper fuit æqua potestas [1].

La raison romaine paralysait l'inspiration et l'enthousiasme.

Sous l'influence de ces causes diverses la peinture s'éclipse. D'après la loi inévitable que nous avons établie au début, c'est au moment où elle expire que va naître la critique. Le dépérissement et la défaillance même de l'art en marquent l'origine. Il semble qu'à la chute de ce dernier, il se passe quelque chose d'analogue à ce qui arrive à la mort d'un maître. Aussitôt qu'il n'est plus, ses toiles sont rassemblées : on étudie, on analyse son talent ; la production s'est arrêtée, l'œuvre des critiques commence.

Elle est encouragée par le goût toujours croissant pour les statues et les tableaux. Car, par un effet contraire, si l'excessive opulence étouffe le génie de l'art, elle redouble la passion pour ses œuvres. C'est au moment où les artistes disparaissent que les amateurs deviennent plus nombreux que jamais. Les tableaux sont un objet de luxe et font partie de la richesse de l'ameublement. Il faut en posséder, et beaucoup, et de coûteux ; de là de somptueuses galeries. La

[1] Hor. *De Art. poet.*

mode en datait déjà de loin. Du temps de Cicéron, tous les riches particuliers, ses voisins, à Tusculum, avaient de très belles collections dont ils permettaient l'accès aux curieux. Elles contenaient des œuvres si remarquables que Messala regrettait de les voir reléguées dans l'exil des villas et voulait qu'on les rappelât à Rome pour en offrir la jouissance à tous dans des expositions publiques [1]. Plus tard, ce goût des tableaux ne fait que s'accroître. L'exemple, du reste, vient de haut. Tous les empereurs sont d'illustres amateurs. Tibère possède dans sa chambre à coucher deux Parrhasius [2]. Telle est la violence de sa passion qu'il veut un jour s'approprier un *Apoxyomène* de Lysippe qu'Agrippa avait placé devant ses bains. Il le fait enlever quoique, dit Pline, il sut se commander dans le commencement de son règne; mais le peuple redemande à grands cris sa statue au théâtre, et l'empereur est obligé de la lui restituer [3]. Caligula, lui aussi, est sensible aux curiosités de l'art. Il voit à Lanuvium, dans un temple en ruines, deux antiques peintures, une *Atalante* et une *Hélène* qu'un même artiste avait représentées l'une près de l'autre; enthousiaste de ces figures, il les eût dérobées à la muraille qui les portait si la nature de l'enduit eût permis de les en détacher [4]. Qui ne sait la passion de Néron pour l'art? Comme toutes celles du maître elle se signale par d'étranges violences. Pour lui Crantor parcourt le monde entier, ravissant aux cités sur sa route tout ce qu'il trouve de statues. C'est ainsi qu'Athènes, Delphes, Olympies, sont dépouillées de leurs trésors

[1] Plin. lib. XXXV, 9.
[2] Un *Archigalle* qu'il avait payé 60,000 sesterces (12,600 fr.). Plin. XXXV, 36, 10; et une *Atalante* (Suét. *Tiber.*, 44).
[3] Plin. lib. XXXIV, 19, 13.
[4] *Id.* XXXV, 6.

artistiques [1]. A ce brigandage se joignent des caprices bizarres. Il se fait peindre d'une proportion colossale, de cent vingt pieds de haut, sur de la toile, invention jusqu'alors inconnue; et Pline appelle ce portrait « la folie du siècle [2] ». Epris d'une *Amazone* de Strongylion, qu'on avait surnommée « l'Eucnémos » à cause de l'exquise beauté des jambes, il veut qu'elle soit du cortège qui accompagne le prince dans ses voyages et la fait porter partout avec lui [3]. Son goût n'est pas pur; car, par son ordre, on dore un bronze de Lysippe, l'*Alexandre enfant*, dont il était charmé, et l'on est ensuite obligé d'enlever la couche d'or, parce qu'elle avait dérobé à l'œuvre toutes ses finesses. Mais il a le culte des chefs-d'œuvre. Tandis que Claude ne craint pas de mutiler un tableau d'Apelle, Néron veut en sauver un autre des outrages de la vétusté; et, faisant copier par le peintre Dorothée la *Vénus Anadyomène* que le temps avait détériorée, il essaie d'en conserver quelques traits à l'admiration des siècles [4]. Il a son peintre officiel, Amulius Fabullus, qui consacre entièrement son talent à orner la maison dorée; et cette demeure fut, dit Pline, la prison des ouvrages du peintre [5]. Artiste lui-même, il a appris tout jeune à peindre, à graver et à ciseler [6]; et, lorsqu'il meurt, c'est l'art qui a sa dernière pensée. Ces goûts artistiques semblent devenir une tradition chez les empereurs. On connaît la passion d'Adrien; Marc-Aurèle lui même prend des leçons de pein-

[1] Dion. Chrysost., *Orat.* XXX.
[2] Plin. lib. XXXV, 6.
[3] *In comitatu Neronis principis circumlatam.* Plin. lib. XXXIV, 19, 32.
[4] Plin. lib. XXXV, 36, 28.
[5] *Id. ibid.*, 37, 6.
[6] Tacite, *Annales*, XIII, 3; Suétone, *In Nerone*, 53.

ture auprès d'un certain Diognète; plus tard, Valentinien Ier et Constantin Porphyrogénète manient encore le pinceau.

On comprend que cet exemple des Césars dut influer sur la société tout entière. La passion pour les objets d'art devient même si vive que Tibère, en plein sénat, demandant la répression de l'opulence et protestant contre le luxe des édifices, des meubles, des costumes, dénonce en particulier celui des bronzes et des tableaux [1]. Les galeries prennent des proportions considérables ; dans les demeures des personnages distingués par leur noblesse, de ceux qui exercent les charges et les dignités publiques, Vitruve les veut spacieuses et vastes, d'une magnificence égale à celle qui règne dans les édifices publics [2]. Ces galeries, du temps d'Ovide, possèdent des œuvres variées, parmi lesquelles on distingue des copies de la *Médée* et de l'*Ajax* de Timomaque, et de la *Vénus Anadyomène* d'Apelle. On y voit beaucoup de portraits de Sopolis et de Dionysios. Les petits tableaux de genre de Piréicos et les spirituels motifs de Socrate ont la vogue. Mais les vieux maîtres ne sont pas oubliés; ils tapissent même les galeries, selon l'expression de Pline [3]. Celle que décrit Pétrone renfermait des Zeuxis, des Protogène, des Apelle. Polygnote a ses enthousiastes qui le préfèrent même aux maîtres postérieurs, et qui prisent la simplicité de son coloris. L'art archaïque plaît à l'imagination dans les autres genres comme dans la peinture. Dans l'art du ciseleur on ne recherche plus, dit Pline, que les morceaux anciens, et l'autorité s'attache à des ciselures usées au point

[1] Tacite, *Annales*, III, 53.
[2] Vitruv., VI, 5.
[3] *Pinacothecas veteribus tabulis consuunt*, Plin. lib. XXXV, 11, 1.

qu'on n'en distingue pas les figures. C'est ainsi également qu'en littérature, les vieux auteurs sont tout à fait goûtés par les lettrés et les érudits; Fronton et Marc-Aurèle font leurs délices de la lecture du vieux poète Nævius, et le premier trouve une exquise saveur dans son style, comme les amateurs dont nous parlions tout à l'heure dans le coloris de Polygnote. Ce goût pour les vieux maîtres avait même suscité des fraudes, et il n'était pas rare de voir un artiste, pour donner plus de prix à une œuvre, signer du nom de Praxitèle un marbre nouveau, et mettre celui de Myron sur une statuette d'un argent usé [1].

Ce qui précède montre combien était vive dans la société romaine la passion pour les œuvres d'art. N'est-ce pas là une des conditions essentielles de la critique? Le premier critique, n'est-ce pas l'amateur qui veut se rendre compte de ses impressions, qui les analyse et vante les tableaux objets de son admiration? « Se taire devant une œuvre d'art n'est pas d'un ami du beau..... Il suffit aux ignorants d'ouvrir les yeux, de jeter autour d'eux et de promener leurs regards, de lever la tête vers la voûte, de remuer la main en signe d'approbation, d'admirer en silence dans la crainte d'exprimer des sentiments qui ne soient pas à la hauteur des objets dont ils sont frappés. Mais l'homme instruit qui considère les belles choses ne se contente pas de cette jouissance des yeux; il ne reste pas spectateur muet de ces beautés; il essaie de son mieux de s'en pénétrer et de les exprimer par une parole reconnaissante [2]. » Tel est l'amateur de Lucien; il devient critique par enthousiasme. Que sera-ce si, comme l'amateur de Pétrone [3], il admire les vieux

[1] Phèdre, V, 1.
[2] Lucien, LXI, 1 et 2 (*Trad. de Talbot*).
[3] Pétrone, *Satyricon*, LXXXIII.

maîtres? Le goût pour l'art archaïque favorise encore cette disposition à parler de ce que l'on goûte et de ce que l'on comprend. Des discussions s'élèvent entre les partisans des anciens et ceux des modernes; les uns et les autres ne sont pas de sang-froid. L'amateur de Pétrone a un véritable culte pour l'art ancien ; il ne manie pas sans un frisson les ébauches de Protogène ; il se prosterne devant les Apelle. Le dessin de ce maître est loué par lui avec une admiration passionnée. D'autres se distinguent moins par leur enthousiasme que par leurs connaissances artistiques et leur érudition : tel est Vindex. « Qui donc disputerait le prix aux yeux savants de Vindex? Qui le surpasserait pour le talent de reconnaître le dessin des peintres anciens, pour la sagacité qui attribue à tel auteur une œuvre non signée? Il vous fera tout connaître, et l'œuvre due aux longs labeurs du docte Myron, et le marbre travaillé par le ciseau de Praxitèle, et l'ivoire qu'a poli le pouce de l'artiste de Pise et l'airain sorti des fourneaux de Polyclète, airain vivant, et la ligne qui proclame la main savante d'Apelle [1]. »

Peu à peu du simple amateur se dégage le critique qui interprète l'œuvre, en signale les beautés cachées, et rend compte des intentions de l'artiste. Placé devant la statue de l'*Occasion* due à Lysippe, il explique pourquoi celui-ci a représenté l'Occasion sous la figure d'un adolescent avec des ailes aux pieds, des cheveux longs par devant et courts par derrière. En cela, dit-il, l'artiste lui a conservé son véritable caractère. Ainsi parle « un connaisseur, un de ces hommes qui, avec un sens artistique plus délicat, savent découvrir dans les ouvrages de l'art toutes les beautés qu'ils renferment, et mêlent le raisonnement à cette appré-

[1] Stace, *Sylv.* IV.

ciation [1] ». Voilà le vrai critique défini enfin par un ancien ! « Une œuvre d'art », dit encore excellemment Lucien, « réclame un spectateur intelligent pour qui le plaisir des yeux n'est pas tout le jugement, mais qui sache aussi raisonner ce qu'il voit ». Ici, remarquons un esprit nouveau qui s'éveille. Jusqu'à présent, pour la critique ancienne, la contemplation d'une belle œuvre a été avant tout une noble volupté de l'esprit et une exquise jouissance du regard ; maintenant cette œuvre est aussi un sujet d'analyse ; elle appelle le raisonnement et la discussion : l'interprétation, d'abord toute poétique, devient une science.

II.

La littérature. — Curiosité des esprits tournée vers les questions d'art ; Dion Chrysostôme. — Mode de la description ; ambition nouvelle de la prose ; les sophistes.

Si de la société nous tournons nos regards vers la littérature, nous verrons la curiosité des esprits appelée sur l'art, son histoire et ses théories : condition nouvelle encore favorable au développement de la critique. Ces chapitres si inattendus où, à l'occasion des métaux et des terres, Pline vient à parler des couleurs, puis de l'art et des artistes, ne prouvent pas seulement l'érudition personnelle de l'auteur, ils répondent certainement aux goûts du siècle. Si

[1] Callistr. VI. Εἴς τις τῶν περὶ τὰς τέχνας σοφῶν καὶ εἰδότων σὺν αἰσθήσει τεχνικωτέρᾳ τῶν δημιουργῶν ἀνιχνεύειν θαύματα καὶ λογισμὸν ἐπῆγε τῷ τεχνήματι.

Pline n'avait pas cru pouvoir plaire à ses contemporains par cette digression, se serait-il écarté aussi étrangement de son sujet? N'est-ce pas à la même disposition que s'adresse Plutarque, lorsque dans ses œuvres morales il sème tant d'observations curieuses relatives à l'art et aux questions qui s'y rattachent, touchant ici à la haute esthétique, avec discrétion, mais avec un sens très droit et très juste, jetant ailleurs un coup d'œil en passant sur les diverses écoles de peinture, hasardant même parfois certaines notions techniques, comme ce qu'il dit quelque part des tons rompus et de la demi-teinte découverts par le vieux peintre Apollodore? Combien de vues et de renseignements divers! Toutes ces idées éparses dans ses écrits, ne sont-elles pas un nouveau témoignage de la curiosité qui portait les esprits vers ce genre de questions? Une préoccupation analogue se trahit jusque dans l'école : de là, chez Quintilien, ces rapprochements ingénieux entre l'art et l'éloquence. Toutes ces remarques empruntées à la peinture et à la sculpture, les eût-il glissées dans son ouvrage, ce rhéteur d'une si judicieuse érudition, s'il n'avait pensé qu'elles trouveraient des esprits tout prêts à les accueillir avec faveur? Faut-il rappeler encore Elien et ses anecdotes, Pausanias et ses descriptions? Partout, dans la littérature, la pensée est rappelée vers l'art. Mais ce qu'il y a surtout de remarquable c'est de voir les grandes questions d'esthétique encore agitées en ce siècle et intéressant les esprits. Ici, il ne s'agit plus d'allusions ni d'aperçus rapides, mais d'un important morceau, d'un monument de haute critique. Nous voulons parler du discours de Dion Chrysostôme où, par un ingénieux artifice, ce rhéteur suppose que, devant la Grèce assemblée à Olympie, l'auteur du Jupiter, Phidias, rend compte de son œuvre et explique les

procédés de son art [1]. Deux parties surtout sont du plus haut intérêt : celle où le grand artiste compare les moyens qu'offre la sculpture avec ceux dont dispose la poésie, et celle où il fait connaître comment il a conçu son Jupiter. Rien de plus élevé que la première où les rapports des deux arts sont exposés avec une sagacité et une pénétration éminentes, où le grand sculpteur montre une si profonde intelligence du sien, de ses ressources et aussi de ses limites, où enfin des considérations pleines de finesse et de profondeur annoncent déjà les savantes analyses de Lessing. Et quant à la seconde, comme le Jupiter d'Olympie est magnifiquement interprété ! Comme l'auteur, par la bouche de Phidias, explique avec une remarquable supériorité de vues la pensée et les intentions de l'artiste essayant de répondre à la fois, dans la représentation du dieu, et à l'idée de la majesté divine, telle que la concevait l'imagination populaire, et aux conditions de son art ! Ainsi, les hautes théories dans lesquelles s'était plu l'antiquité étaient encore goûtées de ce siècle. Si de ce morceau éloquent on rapproche ce que Philostrate a écrit sur l'art en général, on verra que les grandes doctrines du goût s'étaient maintenues, et que la critique y pouvait puiser ses principes et ses inspirations.

La mode de la description et l'ambition nouvelle de la prose répondent à ce mouvement d'idées artistiques. Décrire l'œuvre d'art est le premier pas du critique ; or, ce genre de description paraît avoir été fort goûté au deuxième siècle de l'ère chrétienne. Déjà Catulle, déjà Virgile avaient, en vers élégants, retracé des tableaux. Ce goût se propage ; tous les poètes rivalisent. Stace décrit l'*Hèraclès* de Lysippe

[1] Dion. Chrysost., *Orat.*, XII.

dans un style prétentieux, mais où se distingue ce trait heureux qui peint si bien l'effet de la justesse des proportions :

.... parvusque videri
Sentirique ingens [1].

Il décrit aussi la statue équestre de Domitien. Même description chez Martial. Apulée, dans ses Florides, retrace également une statue. C'est un genre en faveur qui a un nom particulier [2]. Pline le Jeune hérite d'une statuette représentant un vieillard. Il se hâte d'en reproduire les traits dans sa prose avec un juste sentiment de l'art, et ce bronze lui offre le motif d'un charmant croquis. Les finesses sont bien vues et bien indiquées quoique l'auteur déclare qu'il n'est pas connaisseur [3]. Plus tard Elien, dans le même goût, décrit un tableau de Théon où se voyait un guerrier volant au combat. Chose curieuse : les poètes après avoir si longtemps inspiré les artistes s'inspirent d'eux à leur tour, et se souviennent de leurs œuvres. N'est-ce pas à la statuaire qu'Ovide doit plus d'un trait de sa peinture des Niobides expirant sous les flèches d'Artémis et d'Apollon? Et ce geste si dramatique de la mère défendant sa dernière fille, n'est-ce pas au même art qu'il l'a emprunté? Un motif célèbre dans l'histoire de l'art, c'est Achille à Scyros. Dans les vers de Stace qui redisent cette aventure on reconnaît que la pensée du poète se reporte sans cesse vers les œuvres de l'art, et ce passage est un commentaire des tableaux et bas-reliefs dans lesquels l'antiquité avait re-

[1] Stace, *Sylv.* IV, 6.
[2] Ἔκφρασις.
[3] Je vais décrire cette statuette, dit-il, *quantum sapio.*

tracé ce motif. L'indication de la scène, telle qu'elle est représentée par l'art, y est très exacte. Tout est là : les vêtements de femme que repousse le jeune héros, cette attitude hardie et ce pas gigantesque que lui prêtait la tradition. Dans Lucain, Heraclès terrassant Antée offre plus d'un trait demandé à l'art.

La description devient tellement à la mode qu'elle donne lieu aux plus ridicules excès. Lucien raille un écrivain qui avait rempli tout un volume de la description du bouclier de l'empereur. Cette manie gagne jusqu'aux historiens. Le même Lucien en cite un qui, dans un moment critique, parlant d'une caverne où s'est réfugié le général ennemi, se met à décrire les touffes de lierre, de myrte et de laurier qui entremêlent leurs rameaux pour l'ombrager.

A ce développement du genre descriptif s'allie une ambition nouvelle de la prose. Cette belle langue grecque, si féconde en ressources, qui s'était prêtée avec une incomparable souplesse à toutes les formes de la pensée et du sentiment, aux plus subtiles analyses du raisonnement comme aux mouvements les plus passionnés de l'éloquence, cette langue, disons-nous, a une aspiration nouvelle : elle veut rivaliser avec la peinture ; elle veut traduire les formes et les couleurs par les mots. « Il est reconnu, dit Elien, que la prose est aussi capable de peindre tout ce qu'elle veut que les artistes. » Lucien lui-même, par son exemple, atteste ce goût nouveau. Lui dont la prose est si fine et si sobre dans son exquise élégance épuise toutes les richesses du langage pour décrire un paon ; l'élégance des mouvements, le luxe des tons, il prétend tout reproduire par la puissance de l'expression.

Cette prétention nouvelle de la langue s'accentue de plus en plus. Plus tard, le sophiste Himère déclare que la

prose est supérieure « à la cire [1] » c'est-à-dire à la palette. Cette prose nouvelle qui recherche la couleur et l'effet, poursuit le pittoresque et ne s'adresse plus à l'esprit, mais aux yeux pour lesquels elle retrace les lignes et les contours, décrit les formes et les attitudes, c'est la prose artistique qui avec la prose poétique était alors en honneur.

Ceux qui cultivèrent avec le plus d'ardeur le genre descriptif et cette prose nouvelle, ce furent les sophistes; c'est aussi chez eux que naquit la critique d'art. Tout en déplorant les abus de l'esprit sophistique, on ne peut nier qu'ils ne fussent des hommes distingués qui avaient gardé dans leur cœur la passion des belles choses [2]. Ils aiment la gloire passée et en entretiennent le culte dans la

[1] Him. *Orat.*, XIV, 14. Les anciens employaient deux procédés en peinture : l'encaustique et la détrempe. Le premier, qui est resté un secret pour les modernes, malgré toutes les recherches faites à ce sujet, consistait en particulier dans l'emploi de couleurs mêlées à de la cire fondue; il était appelé κηρόχυτος γραφή. Procope parlant des peintures qui ornaient la voûte du vestibule de Justinien, dit qu'elles étaient formées d'un assortiment de petites pierres de nuances diverses et non d'une couche de cire fondue : κηρῷ ἐντακέντι τε καὶ διαχυθέντι παγεῖσα. Voir Pline, XXXV, 41. C'est l'emploi de ce procédé qui explique l'expression κηρὸς, *cire*, dont on se servait pour désigner la peinture. Anacréon se sert de ce terme dans l'Ode XXVIII, à sa maîtresse, et l'Ode XXIX, à Bathylle. On le trouve aussi une fois chez Philostrate, Imag. I, 23, unique et précieux renseignement sûr la nature des peintures qu'il décrit.

[2] M. Martha, qui dans sa belle étude sur *Les moralistes sous l'empire romain*, flétrit avec une juste sévérité les défauts odieux des sophistes, se plaît toutefois à reconnaître qu'ils méritent quelque indulgence pour être restés fidèles à leurs traditions littéraires et n'avoir pas renoncé, malgré le malheur des temps, au culte de l'éloquence, p. 223. C'est cette dernière vue que nous avons adoptée dans ce travail, tout en nous associant pleinement aux reproches qu'on peut adresser à ces rhéteurs au nom de la raison et du goût. Il nous a semblé que, dans l'ordre de questions qui nous occupent ici, l'art pour lequel quelques-uns ont été passionnés devait aussi plaider un peu leur cause.

jeunesse. Leur style est raffiné, mais leur enthousiasme sincère. Le goût de l'art, si vif dans Philostrate, ne lui est pas particulier. Hérode Atticus fut un amateur distingué. Possesseur d'une immense fortune, il en fait au profit de l'art le plus magnifique usage, dotant les villes de statues. A Corinthe, dans le temple de Jupiter Isthmien, il consacre un superbe groupe d'Amphitrite et de Poseidon avec l'enfant Palémon portés sur un quadrige, composition gigantesque de sculpture chrysoéléphantine. Il donne aussi à la même ville une Aphrodite armée. A Olympie, il remplace par deux statues nouvelles les antiques images de Déméter et de sa fille. Ses parcs sont ornés des statues de ses fils représentés en costume de chasse. La tradition de ces goûts artistiques se perpétue chez les sophistes, et un siècle après, Himère accueillant à Athènes des Ioniens qui viennent la visiter leur montre avec orgueil cette cité si pleine de grands souvenirs ; mais ce sont surtout les monuments de l'art qu'il leur fait voir, c'est la *Bataille de Marathon* œuvre du vieux Polygnote, c'est la *Minerve*, c'est l'*Apollon* de Phidias. Ainsi ces sophistes ne sont pas de purs lettrés, ce sont aussi des artistes. Ce que Philostrate, dans ses différents écrits, dit sur la peinture, prouve que ces questions d'esthétique étaient agitées parmi eux et les intéressaient. Peut-être le maître en entretenait-il quelquefois ses élèves. Il était impossible que de ce milieu ne sortit pas la critique. Des amateurs distingués qui, animés de la passion de l'art, en possèdent la théorie et en admirent les œuvres, devaient être conduits à la description et à l'analyse de ces mêmes œuvres, surtout lorsque ces amateurs étaient en même temps des hommes de style, des écrivains possédant tous les secrets de la langue et trouvant dans ce genre un nouvel et brillant usage de leur talent.

Il faut, en effet, considérer en dernier lieu dans quelle situation se trouvaient ces esprits distingués, réduits à s'exercer éternellement sur des sujets rebattus. Tout avait été dit, et l'on venait trop tard. Combien de fois n'avait-on pas disserté sur l'éloquence et exposé ses règles! Ecrire sur la tragédie, comme fit le père de Philostrate, était-ce un sujet bien neuf? C'était, toutefois, une question encore intéressante au prix de toutes ces déclamations de l'école sur des thèmes usés, souvent ridicules, qui faisaient outrage au bon sens et à la vérité. On conçoit qu'un immense besoin du nouveau possédât les esprits. Il faut entendre Himère faire un appel désespéré à la jeunesse. Au lieu de s'attacher aux anciennes formes de l'art, il faudrait, s'écrie-t-il, tenter quelque œuvre nouvelle d'une invention ingénieuse; et il ne craint pas de citer d'ambitieux exemples. Ce qui a rendu puissant Phidias et les autres artistes dont la main savante excite notre admiration, c'est une incessante invention. Selon lui, la jeunesse de Dionysos, voilà le symbole de cet éternel rajeunissement de l'art [1]. C'étaient là sans doute chez le rhéteur de généreuses aspirations. Mais ce nouveau à la poursuite duquel il convie la jeunesse, où le prendre? Impuissant à le trouver dans les sujets, Himère le cherchait dans le style, et raffinant sans cesse sa langue, il songeait à lui donner quelque chose de rare par l'agrément des tours et l'imprévu des ornements. Pour apprécier ces efforts, le lecteur ordinaire ne lui suffisait pas; il réclamait des connaisseurs.

Tourmenté de la même ambition, Philostrate s'était aussi créé un style singulier composé d'archaïsmes et de néologismes. Mais il eut un jour une pensée neuve, et ce jour-là

[1] Himère, *Orat.*, XXI, 3.

il créa un genre qui lui survécut et suscita des imitateurs : il créa la critique d'art. Il nous explique lui-même dans sa préface pourquoi il la choisit. Dans le domaine de l'art il ne restait plus qu'elle à prendre pour le lettré ; tout le reste était épuisé. Ainsi, il ne fallait plus songer à écrire l'histoire des peintres : tout a été dit sur les grands maîtres ; ni celle des amateurs : on a loué les rois et les cités qui se sont distingués par la passion de l'art. Non seulement ces sujets ont été bien des fois traités ; mais il y a un récent ouvrage d'Aristodème de Carie, un habile homme, peintre lui-même parlant des peintres. La théorie de l'art a aussi été exposée dans de nombreux ouvrages. Beaucoup ont écrit sur la symétrie ; il y a depuis longtemps sur ce sujet de savants livres. On a aussi traité la question des rapports de la poésie et de la peinture d'une manière brillante. Il n'y a plus que la critique ; c'est un sujet neuf : il va donc l'aborder.



CHAPITRE III

PHILOSTRATE, CRITIQUE D'ART

I

Le livre des Tableaux.

Vers la fin du second siècle de l'ère chrétienne ou dans les premières années du IIIe, un sophiste grec, Philostrate, vint à Naples où se célébraient des jeux. Tous les cinq ans, il y avait, en effet, dans cette ville une espèce de concours, à la fois littéraire et gymnique, auquel prenait part tout ce qu'il y avait de distingué dans les cités voisines ; Stace nous apprend qu'il avait lui-même disputé le prix dans ces luttes. L'institution de ces jeux était fort ancienne, et remontait jusqu'à l'arrivée des premiers colons grecs. Philostrate était descendu chez un riche particulier qui possédait une magnifique collection de tableaux. Amateur distingué, il visita avec beaucoup d'intérêt cette galerie qui, dit-il, renfermait des œuvres fort importantes. Après les avoir admirées, il eut la pensée de les décrire ; il trouvait ainsi à contenter ses goûts d'artiste et à faire briller son talent d'écrivain. C'est le recueil de ces descriptions qui compose le

petit livre intitulé les *Images* ou *Tableaux*, lequel fut accueilli avec faveur par les contemporains, et vivement goûté pendant des siècles par les amateurs et les lettrés. Mais laissons Philostrate raconter lui-même dans quelles circonstances est né son livre.

« On célébrait des jeux à Naples. C'est une ville d'Italie, grecque par l'origine, la politesse et la passion des lettres. Comme je ne voulais pas déclamer en public, les jeunes gens qui fréquentaient la maison de mon hôte redoublaient leurs instances. J'habitais en dehors des murs de la ville, dans un faubourg qui s'étendait du côté de la mer. Là était un portique, exposé au Zéphire, occupant, je crois, le quatrième ou le cinquième étage et ayant la mer Tyrrhénienne pour horizon. Il resplendissait de ces beaux marbres que recherche l'opulence. Mais son principal ornement consistait dans les tableaux qui le décoraient. Ces peintures avaient été, selon moi, choisies avec goût ; et l'art d'un grand nombre de peintres y brillait. Déjà de moi-même j'avais formé le dessein de louer ces chefs-d'œuvre. Or, mon hôte avait un fils, tout jeune encore, de dix années environ, déjà curieux et avide de s'instruire. L'enfant m'observait, lorsque je parcourais tous ces tableaux, et me priait de les lui expliquer. Ne voulant pas paraître trop maladroit, je lui répondis : « Eh bien ! lorsque vos jeunes amis seront ici, nous pourrons discourir sur ces tableaux. » Ceux-ci étant venus : « Que ce jeune garçon, dis-je, pose les questions, et que son désir préside à notre entretien. Vous, suivez ces explications, et ne vous contentez pas d'approuver, mais interrogez-moi, si quelque point vous semble manquer de clarté [1]. »

[1] Philost. *Préface*.

C'est ainsi que le complaisant critique, entouré de cette jeunesse curieuse et empressée, se mit à parcourir la galerie, décrivant et expliquant successivement les tableaux. Son livre ingénieux eut du succès. Aussi Philostrate trouva-t-il bientôt un imitateur dans son petit-fils que l'admiration rendit son émule. A l'exemple de son aïeul, Philostrate le Jeune composa aussi ses *Tableaux* et enrichit ainsi la galerie. Ce second ouvrage qui ne nous est pas arrivé complet est d'un mérite bien inférieur au premier. A notre avis, la différence est même considérable; tout dans cette œuvre décèle le copiste inhabile ; en imitant le style de son modèle, l'auteur n'a pu lui dérober son savoir et son talent. Toutefois, tel qu'il est, ce livre a encore son prix. L'ouvrage de Philostrate l'ancien comprend deux livres dont le premier contient, outre une préface, trente descriptions, et le second trente-quatre. Celui de Philostrate le jeune en renferme dix-huit. Ainsi la collection entière se compose de quatre-vingt-deux tableaux.

On comprend tout l'intérêt qui s'attache à ces deux livres que rapproche la communauté du travail puisque le disciple s'est inspiré du maître. Ils offrent d'intéressants renseignements sur la peinture antique. Ce grand art que les Polygnote, les Parrhasius et les Apelle avaient élevé si haut, qui, sans atteindre peut-être la perfection de la statuaire avait cependant produit tant d'œuvres éminentes, célébrées par des juges aussi éclairés que les anciens, ce grand art a péri, et il n'en reste plus que quelques vestiges qui, tout précieux qu'ils soient, ne nous permettent cependant pas d'en concevoir une juste idée. Dans cette disparition de tant de chefs-d'œuvre qui honoraient le génie de l'homme, de quel prix n'est pas pour nous le livre qui garde le souvenir et peut-être l'image fidèle de quelques-

uns ? Et quand on recueille avec un soin si religieux les moindres débris de la statuaire, si mutilés qu'ils soient, ne doit-on pas être également empressé à interroger tout ce qui nous apprend quelque chose sur la peinture ancienne? Les recherches archéologiques, si actives aujourd'hui, nous révèlent tous les jours des documents nouveaux ; mais les documents écrits sont en bien petit nombre, et parmi ceux-là l'ouvrage de Philostrate tient une place importante.

Toutefois, ce n'est pas seulement pour l'histoire et la théorie de l'art qu'il est intéressant. La critique ancienne a, dans ce livre, laissé son plus curieux monument ; c'est là qu'elle apparaît avec les traits qui la rapprochent le plus de la nôtre. S'il est permis de comparer entre elles deux critiques, dont chacune appartient à un génie nécessairement bien différent, on peut dire que Philostrate rappelle sinon la verve et l'imagination, du moins l'esprit de celui qui a écrit les *Salons;* c'est le Diderot de l'antiquité. A ce titre seul, il doit exciter notre curiosité. Bien connu des archéologues, son livre est à peu près ignoré des artistes et du public, en France surtout. Car, en Allemagne, il a provoqué de nombreux travaux : mémoires, commentaires, discussions érudites et dissertations de tout genre. Mais cette science n'a pas encore pénétré chez nous [1] ; à peine un ou deux articles dans nos revues nous ont-ils instruits des études et des recherches qui sur ce point comme sur tant d'autres se poursuivent de l'autre côté du Rhin. Du reste, c'est seulement vers la fin du dernier siècle que ce livre a attiré l'attention des archéologues. Jusque là, il avait été assez négligé ; du moins ne lui demandait-on pas les notions

[1] Ces lignes étaient écrites lorsqu'a paru l'ouvrage de M. Bougot intitulé *Une galerie antique.*

qu'on peut en tirer relativement à l'art et à la critique dans l'antiquité. Car comme livre agréable il avait été fort goûté depuis la renaissance ; on le lisait volontiers, et ce qui acheva d'en répandre la connaissance, ce fut la traduction française publiée au XVI[e] siècle par Blaise de Vigenère avec accompagnement d'un commentaire savant et de planches gravées qui reproduisaient les tableaux décrits par le rhéteur. Dans l'antiquité, sa fortune a été brillante ; jamais il n'a cessé d'être entre les mains des lecteurs depuis le jour où il parut jusqu'à la ruine de l'empire byzantin.

II

Vie de Philostrate.

On ne sait presque rien de la vie de Philostrate [1]. Le biographe des autres n'a pas lui-même de biographie. Après avoir parlé des sophistes qui l'ont précédé, l'écrivain s'arrête au moment où l'histoire semble prendre le caractère de mémoires. Les scrupules et les délicatesses de l'amitié lui interdisent de parler des hommes qu'il a connus et auxquels l'affection l'a uni. Un passage de Suidas, un ou deux détails épars dans ses ouvrages, voilà tous les renseignements que nous avons sur lui.

La famille des Philostrate était originaire de l'île de Lemnos. Le père de notre auteur, Philostrate Lemnien, fils

[1] On ignore en particulier la date de sa naissance ; toutefois, il est probable qu'il naquit vers les dernières années du règne de Marc-Aurèle, vers 180 après Jésus-Christ.

de Vérus, né sous Néron, était sophiste comme le fut son fils. Comme lui, il enseigna l'éloquence à Athènes. C'était un homme distingué, si l'on en juge par la liste de ses ouvrages que nous a laissée Suidas. Outre ceux qu'il avait composés dans la pratique et l'enseignement de son art, comme les autres rhéteurs, exercices oratoires, principes de rhétorique et discours, il y avait encore de lui des tragédies et des comédies, même un traité sur la tragédie, et beaucoup d'autres écrits, ajoute Suidas, qui ne sont pas sans valeur. Son fils, selon toute vraisemblance, lui succéda dans la chaire d'Athènes qu'il quitta plus tard pour aller occuper celle de Rome ; c'étaient les deux chaires les plus éminentes dans l'enseignement de la rhétorique. Le nom de sophiste auquel on attache aujourd'hui un sens injurieux était alors un titre d'honneur. Ceux qui le portent sont la plupart des personnages importants. Ils reçoivent la visite des empereurs et des proconsuls. Scopélianos est l'archiéreus de l'Asie, dignité considérable, héréditaire dans sa famille et qui était la source de grandes richesses. Dionysios est nommé satrape par Adrien qui l'inscrit au rang des chevaliers. Polémon se voit comblé d'honneurs à Smyrne, où il exerce une sorte de magistrature. Cette dernière ville est avec Ephèse celle où les sophistes jouissent surtout d'une considération éminente. Une jeunesse brillante que leur réputation attire de tous les points de l'Asie les entoure. Riches, ils prodiguent leur fortune pour le plus noble usage, et, embellissant à l'envi les villes qu'ils habitent, ils deviennent les bienfaiteurs des cités.

Tels sont les hommes parmi lesquels se range Philostrate. La prédilection toute particulière qu'il professe pour le plus distingué de tous, pour Hérode Atticus, ne serait-elle pas comme un indice de ses goûts personnels ? Nous avons

déjà dit un mot de ce dernier, de sa passion pour l'art, de sa magnificence. Il semble que Philostrate voie en lui le type accompli du rhéteur. C'est à Hérode qu'il a consacré le chapitre le plus important de son histoire des sophistes; c'est vers lui que sa pensée se reporte sans cesse avec complaisance dans les autres biographies ; enfin c'est à un homme appartenant à sa famille, au consul Antonius Gordianus, qu'il dédie son ouvrage [1]. Privés comme nous le sommes de toute espèce de renseignements sur le caractère de notre sophiste, ne nous est-il pas permis de considérer cet hommage comme inspiré non seulement par l'admiration, mais aussi par une secrète sympathie de nature et de goûts?

Philostrate nous apprend lui-même qu'il eut pour maîtres l'égyptien Proclos, Antipater et Hippodromos. A une époque où sans doute il fréquentait encore l'école, une juvénile admiration le conduit à Ephèse vers le célèbre sophiste Damianos qui accueillait avec bonté tous les visiteurs attirés par sa renommée, et qui voulut bien le recevoir plusieurs fois, insigne honneur pour sa jeunesse. « Je vis un homme, dit-il, tout semblable au coursier de Sophocle et qui malgré le faix de l'âge retrouvait encore dans la discussion une juvénile vigueur. » A quelle année rapporter les premières études de Philostrate ? C'est ce qu'il est impossible de déterminer. Il faut toutefois qu'il ait été l'élève d'Antipater avant l'année 197, époque où celui-ci nommé par l'empereur Commode aux fonctions de secrétaire dut nécessairement abandonner sa classe. On ignore également quand Philostrate passa à la chaire de Rome et quand il fut admis par l'impératrice Julia Domna dans cette savante société de rhéteurs, de philosophes et de

[1] En 229 ou 230.

géomètres qui l'entouraient et lui composaient une sorte de cour.

Cette princesse distinguée était, dit Philostrate lui-même, passionnée pour tout ce qui regarde l'art de la parole. Elle semble avoir exercé une sorte de patronage sur les lettrés. C'est ainsi que, grâce à sa protection, le thessalien Philicos obtint par l'empereur la chaire d'Athènes ; et c'est sans doute au talent qu'elle admira en lui que Philostrate dut la faveur dont il jouit auprès d'elle. Il y a une curieuse lettre de ce dernier à Julia qui nous révèle la nature de leurs relations. Elle paraît être l'œuvre d'un maître s'adressant à son élève ; on y entrevoit l'enseignement et les conseils de l'un, les travaux de l'autre, et comme un échange d'idées sur des questions littéraires entre deux beaux esprits. L'éloge pompeux du rhéteur Gorgias qui en fait le sujet nous montre combien le souci et la passion du beau style possédaient alors les esprits [1]. C'est pour satisfaire ce goût qu'à la requête de Julia le rhéteur dut, de sa plume élégante, refaire des mémoires écrits sur Apollonius de Tyane par un certain ninivite dans une langue trop simple au gré de ces esprits raffinés. De là le livre où Philostrate nous raconte les aventures de ce philosophe illuminé. Il est à supposer qu'il ne fut terminé qu'après la mort de l'impératrice, c'est-à-dire après l'année 217 ; autrement, l'auteur lui aurait dédié un ouvrage entrepris pour lui plaire.

Julia goûta sans doute beaucoup ce rhéteur élégant qui devint un de ses plus intimes familiers ; elle l'emmenait partout avec elle ; et comme elle suivait elle-même l'empereur dans ses expéditions, Philostrate fut conduit ainsi à

[1] Philost. *Epist.* LXXIII.

visiter beaucoup de pays. Il avait, nous dit-il lui-même, parcouru dans ses voyages une grande partie du monde : pérégrinations qui, du reste, peuvent s'expliquer par les habitudes des sophistes. De tout temps, en effet, depuis l'âge de Prodicos de Céos et d'Hippias d'Elis jusqu'au siècle présent, les sophistes étaient allés de ville en ville, faisant partout des sortes de conférences pour lesquelles ils recueillaient un riche salaire. A peine un sophiste était-il arrivé dans une ville que la population accourait, avide de l'entendre. C'est ainsi que la nouvelle de la présence de notre rhéteur à Naples s'étant répandue, les jeunes gens s'empressent autour de lui pour le prier de déclamer en public. Aristide qui, selon une remarque de Philostrate, n'avait pas beaucoup voyagé, avait cependant, au dire du même, visité l'Italie, la Grèce, l'Egypte du Delta et sans doute l'Asie-Mineure, puisqu'on lui éleva une statue à Smyrne. Quant à lui, quels pays parcourut-il ? On l'ignore. Nous l'avons vu visitant le sophiste Damianos, à Ephèse. Il fait quelque part allusion à un entretien qu'il aurait eu avec le consul Antonius Gordianus à Antioche, dans le temple de Jupiter Daphnéen. Ailleurs, un récit qu'il fait d'une aventure survenue en Gaule au rhéteur Héliodore nommé procurateur de cette province, permet de reconnaître qu'il assistait à la scène. Ce n'est pas sans raison que nous insistons ainsi sur les nombreux voyages qui avaient rempli la vie de Philostrate. En effet ne doit-on pas en conclure que, passionné comme il l'était pour les choses de l'art, il avait beaucoup vu en ce genre, que, dans tous les pays parcourus par lui, sa curiosité d'amateur avait dû le conduire vers les œuvres célèbres, partout, dans les édifices publics et privés, les galeries, les portiques des temples. Malgré les déprédations des Romains, que de richesses

artistiques devaient encore posséder les grandes cités, des villes telles qu'Antioche, par exemple, si opulente en monuments et dont Libanius nous trace un brillant tableau ; Ephèse, la patrie de Parrhasius et d'Apelle, cité pleine à cette époque de philosophes et de rhéteurs, et qui sans doute s'enorgueillissait encore de plus d'un artiste? C'est ainsi que Rhodes, si célèbre par son Ialysos, outre son peuple de vivantes statues, avait ses galeries d'amateurs, son temple de Bacchus orné de peintures [1], enfin tous ces trésors d'art que respecta Crantor, l'avide émissaire de Néron.

En Gaule même, Philostrate a pu aussi s'instruire en fait d'art. N'avait-on pas vu sous Néron la cité des Arvernes faisant exécuter un Mercure colossal, et l'artiste, auteur de cette statue, se signalant tellement par son œuvre qu'il était mandé à Rome par l'empereur. Mais c'est surtout dans cette dernière ville et à Athènes que Philostrate a fait son éducation artistique. Athènes, en effet, possédait encore les plus beaux de ses chefs-d'œuvre qu'un siècle plus tard Himère montre aux Ioniens, et Rome tout entière était un véritable musée enrichi de toutes les merveilles de la peinture et de la statuaire.

Il n'est pas supposable qu'un homme comme Philostrate n'ait pas profité de toutes les occasions que lui offrirent ses voyages et ses deux séjours à Athènes et à Rome pour étudier sérieusement les beaux monuments de l'art. Comment croire à cette indifférence de la part de celui qui enthousiaste de la peinture garda auprès de lui comme hôte pendant quatre années Aristodème de Carie, un artiste [2], de plus écrivain de talent, dans la société duquel

[1] Lucien, XVIII, 8.

[2] Philostrate nous apprend lui-même que la manière de ce peintre

il dut même s'instruire de tous les secrets du métier. Nous tenons à constater chez Philostrate ces connaissances artistiques parce qu'il est important qu'on ne voie pas en lui un simple rhéteur dont toute la vie s'est passée dans l'école à enseigner le beau style, mais un amateur distingué qui eut en art des notions positives.

C'est dans les douces jouissances que lui procuraient ses goûts d'artiste et de lettré que la vie de Philostrate s'écoula au sein de cette société instruite et élégante dont il faisait partie. Près de l'impératrice était la sœur de celle-ci, ses deux nièces Julia Mœsa, Julia Soœmias et la sage Mammæa. Il y avait aussi dans ce petit cercle de graves personnages, Papinien et Ulpien, les deux célèbres jurisconsultes. Elien, renommé en ce temps-là pour la douceur de son style, y était sans doute admis et contait à ces curieux et à ces lettrés quelques-unes de ses histoires variées.

L'époque de la mort de Philostrate n'est pas plus connue que la date de sa naissance. Selon Suidas, après avoir passé la plus grande partie de sa vie sous Septime Sévère, il aurait vécu jusqu'au temps de l'empereur Sévère qui, on le sait, monta sur le trône en 222 [1].

se rapprochait de celle d'Eumèle, mais avec plus de grâce encore. Cet Eumèle n'est connu que par une *Hélène* qui devait être, toutefois, un ouvrage important puisque ce tableau était du nombre de ceux qui ornaient le Forum.

[1] Philostrate avait composé différents écrits : des *Déclamations* que nous n'avons plus ; deux ouvrages également perdus, l'un intitulé *Les Chèvres ou Sur la flûte*, l'autre *La Place publique* ; un traité *Sur la gymnastique*, retrouvé depuis peu ; un livre *sur Néron* ; des *Lettres amoureuses* ; les *Héroïques* ; les *Vies des sophistes* ; la *Vie d'Apollonius de Tyane* ; enfin les *Images* ou descriptions de tableaux.



CHAPITRE IV

PHILOSTRATE ET LES SAVANTS ALLEMANDS

I

Histoire du débat que Philostrate a suscité en Allemagne.

Philostrate a-t-il, dans ses descriptions, retracé de véritables tableaux qu'il avait sous les yeux, ou doit-on reconnaître que ses peintures sont inventées et sa galerie imaginaire? S'il a eu pour modèles de véritables tableaux, avec quel degré d'exactitude les a-t-il reproduits, et quelle est la mesure de la confiance qu'on peut lui accorder? Tel est le problème que se sont posé les érudits allemands et qu'on rencontre tout de suite en abordant Philostrate. On en comprend toute l'importance, et l'on ne s'étonnera pas de l'ardeur qui a régné dans la discussion. Il s'agit de savoir si Philostrate peut servir à l'histoire de l'art. Dans la disette où nous sommes de documents, un ouvrage tel que le sien est extrêmement précieux si on peut en tirer de sûrs renseignements sur la peinture des anciens. Par exemple,

l'esthétique se demande jusqu'à quel point l'art peut introduire dans ses représentations l'*affreux* et l'*horrible*. Lessing examinant ce point dans son Laokoon va jusqu'à rechercher si ce qui répugne à nos sens mêmes, ce qui en offense la délicatesse, le *dégoûtant* peut devenir en quelque degré un élément d'une œuvre d'art. Telle est l'autorité du goût des anciens dans ces questions qu'on serait heureux de connaître ici leur pratique, sinon leur doctrine. Or, nous trouvons dans Philostrate plusieurs tableaux où l'*horrible* s'offre à nous : l'horrible dans l'art a donc été connu des Grecs. Attendez ! disent les Allemands ; ce tableau est-il authentique ? Peut-on le considérer comme un document sérieux pour l'histoire de l'art ?

Il faut donc vérifier les titres de Philostrate à notre créance et s'assurer de sa sincérité. Pour cela, l'Allemagne s'est livrée à une enquête qui dure depuis près d'un siècle : tâche difficile, puisque le principal moyen de contrôle manque aux investigations, savoir les tableaux mêmes décrits par le rhéteur. Les anciens citent bien quelques tableaux de maîtres dont les sujets répondent à ceux des *Images;* mais que prouve la conformité des sujets relativement à l'identité des peintures ? En l'absence des tableaux mêmes avec lesquels on eût confronté les descriptions du sophiste, tous les moyens ont été tentés par les savants pour découvrir la vérité dans cette question. Une polémique s'est engagée entre eux, vive, acharnée même, avec les péripéties les plus curieuses et les plus piquants conflits d'opinions. Avant d'aller plus loin, il nous paraît intéressant d'en dire un mot. Nous allons donc en retracer sommairement l'origine et les principales phases ; car il est impossible de toucher aujourd'hui à Philostrate sans considérer le problème posé et discuté par la science allemande.

La question qui devait tant passionner les érudits au-delà du Rhin et à laquelle les archéologues français sont restés jusqu'ici étrangers est pourtant née en France. C'est vers la fin du dix-huitième siècle qu'elle a surgi. Comme l'antiquité, la renaissance avait cru à Philostrate. Même au dix-huitième siècle de grands savants, Winckelman, Lessing, Visconti n'avaient pas conçu le moindre soupçon sur l'authenticité des *Images*, lorsque le comte de Caylus, dans un de ses ouvrages, la révoqua tout à coup en doute [1], se fondant sur cette observation que l'unité manque à plusieurs de ces prétendus tableaux du rhéteur. Malgré la négation de Caylus, Torkil Baden (1792) [2] reste fidèle à la croyance établie, et porte dans l'appréciation de Philostrate un esprit de sagesse et de mesure vraiment remarquable. Il ne touche qu'à quelques points ; mais rien de plus judicieux que sa critique, de plus varié que ses aperçus, tous fins et ingénieux. Avec Heyne [3] le doute se réveille (1796). Esprit éminemment critique, il examine, discute, agite diverses questions, mais ne conclut rien. Sa pensée reste pleine d'incertitude ; un désir la domine : celui de dégager le sujet de chaque tableau des ornements dont il lui semble surchargé et qu'il appelle « un fard de rhéteur ». En 1818 la question que Heyne avait laissée indécise est reprise par Gœthe [4] qui la tranche en poète. Pour lui, la sincérité de Philostrate est hors de doute : il croit à ses tableaux et les admire avec enthousiasme. Ce que Heyne avait essayé en

[1] Voir *Hist. de l'Acad. des Inscript.*, tom. XXIX, p. 156.

[2] Torkil Baden, *De arte ac judicio Flavii Philostrati in describendis imaginibus commentatio*. Hafniæ, 1792.

[3] Heyne, *Philostrati Imaginum illustrationes*. Gottingæ, Typis Joann. Christian. Dieterich, in f°.

[4] Gœthe, *Philostrats Gemœlde*, 1818.

critique, il l'entreprend en artiste, remplaçant la sagacité qui analyse par l'intuition qui devine. Il s'empare des descriptions de Philostrate, et les refait à sa mode, sans en modifier le fonds, mais en dégageant, en restituant le tableau. A Weimar, on songe même à publier les *Images* avec planches ; mais des circonstances particulières arrêtent l'entreprise.

L'autorité de Philostrate, amoindrie par Heyne, s'était donc relevée, grâce à l'admiration d'un juge tel que Gœthe, lorsqu'elle rencontre un nouvel appui dans deux savants éminents : les conclusions du poète se trouvaient acceptées par l'érudition philologique et archéologique. En 1825, Jacobs et Welcker mettant au service du rhéteur tout ce qu'ils ont de science expliquent les *Images* par un intéressant commentaire [1]. Au nom du texte scruté et approfondi avec le dernier soin, au nom des monuments les plus divers savamment et ingénieusement rapprochés des descriptions, ils rendent un arrêt favorable au rhéteur.

La science allemande avait admis ce verdict, et, sur la foi de Gœthe et de Welcker, l'opinion dominante était pour l'authenticité des *Tableaux*, lorsqu'un nouvel érudit, Friederichs [2], émit en 1860 un sentiment tout à fait contraire aux idées reçues, et prétendit démontrer que tout est faux dans Philostrate. Une affirmation aussi absolue ne pouvait manquer de susciter une réplique. C'est Brunn qui répondit [3], et qui pour défendre Philostrate dépensa

[1] Jacobs et Welcker, *Philostratorum Imagines*. Lipsiæ, 1825.

[2] *Die Philostratischen Bilder* von Dr. K. Friederichs. Erlangen, 1860.

[3] *Die Philostratischen Gemælde gegen K. Friederichs vertheidigt* von Heinrich Brunn. Leipzig, 1861.

autant d'érudition que Friederichs pour l'attaquer. Le rhéteur grec avait donc rencontré à la fois un adversaire et un défenseur également ardents et convaincus ; le débat relatif aux *Tableaux* avait atteint son plus haut degré de vivacité et de passion. Chacun des deux critiques a des principes tout différents : l'un part des idées, l'autre, des faits ; le premier invoque la théorie de l'art et s'appuie sur les principes de Lessing ; l'autre, avec Welcker dont il ne fait, dit-il, que développer les idées et suivre les indications, en appelle à l'autorité des monuments, déclarant que la question de Philostrate ne peut être résolue que par « l'archéologie pratique ».

En terminant son ouvrage, Brunn avait signalé des points de vue nouveaux pour la solution de la question. Ce sont ces indications que recueille en 1867 un nouvel archéologue, Matz [1]. Les deux méthodes théorique et empirique ayant été successivement appliquées celui-ci les laisse de côté pour en suivre une nouvelle. Il se tourne vers les sources écrites et interroge toute cette partie de la littérature dans laquelle se rangent les descriptions de Philostrate, rapprochant et discutant les textes, opposant quelquefois le rhéteur à lui-même et le confondant par lui. La méthode manque à la critique de Matz qui est embarrassée et confuse ; ses conclusions ne sont pas aussi nettes que celles de ses deux prédécesseurs ; on voit plutôt ce qu'il refuse à Philostrate que ce qu'il lui accorde. Ce qui peut être dégagé, en somme, de son argumentation, c'est ceci, que vu l'impossibilité où l'on est de distinguer dans les descriptions

[1] Matz, *de Philostratorum in describendis Imaginibus fide*. Bonnæ, 1867.

controversées la part du peintre et celle du rhéteur, Philostrate ne peut être consulté avec sûreté ni servir aux progrès de l'histoire de l'art. C'est aussi l'opinion que formule Nemitz[1] qui, en 1878, essaie de résumer ce long débat et prétend poser avec impartialité les dernières conclusions.

II

Les deux principaux adversaires : Friederichs et Brunn. — Opinion de Welcker.

Nous ne nous proposons pas de prendre part nous-même à ces combats de l'érudition archéologique, car notre dessein est de nous placer dans notre étude de Philostrate à un autre point de vue que les Allemands. Toutefois, comme nous louerons dans ce dernier le critique d'art, il nous importe de ne pas laisser entièrement sans réponse les inculpations diverses dont il a été l'objet ; et, comme, d'autre part, les attaques les plus hardies et les plus violentes dirigées contre lui sont parties de Friederichs, c'est la critique de ce dernier que nous allons considérer et discuter, opposant à ses vues étroites et à sa vicieuse méthode les larges aperçus et la triomphante réfutation de Brunn.

Friederichs s'est créé un certain idéal de l'art grec, en prenant cet art à sa meilleure époque ; et c'est d'après cet

[1] Nemitz, *de Philostratorum imaginibus*. Vratislaviæ, 1875. — Voir aussi Helbig, *Untersuchungen uber die campan. Wandmalerei*, passim.

idéal qu'il juge tous les tableaux de Philostrate. Aussitôt qu'il trouve dans une de ses descriptions un détail qui n'y répond pas et qui contredit les principes de l'art tels qu'il les conçoit dans leur pureté et leur intégrité, l'œuvre est condamnée, le tableau n'est pas ouvrage de peintre, mais invention de rhéteur : il n'a pas pu ni dû exister. Telle est la méthode de Friederichs.

On ne peut nier qu'elle n'exige beaucoup de science ; malheureusement, elle est fausse et stérile. Et d'abord cette critique dogmatique n'est plus conforme à la doctrine de notre temps ; on a reconnu combien elle était étroite, sujette à l'erreur et à l'esprit de système. Ce type, en effet, auquel vous rapportez toutes les œuvres possibles, est-il bien le véritable exemplaire de la beauté? D'ailleurs, cette beauté même, n'a-t-elle pas des manifestations diverses, non seulement selon la différence des nations et des siècles, mais aussi, dans la même nation, à différentes époques? Ne voit-on pas que le génie déconcerte à chaque instant les règles et qu'on ne peut, d'après ce qu'il a inventé, prévoir ce qu'il créera un jour?

En supposant que cette méthode fut bonne, est-on certain de posséder le type de l'art grec, de connaître tout ce que cet art a osé, et quelles limites il n'a pas voulu franchir? Les monuments qu'il est permis d'interroger, nombreux sans doute, sont-ils suffisants pour déterminer ses lois avec une sûreté infaillible? Et s'il est à craindre que quelque nouvelle découverte n'amène des cas nouveaux, peut-on être sûr des principes d'après lesquels on juge ; peut-on en vertu de ces principes rendre des sentences irrévocables?

Enfin, si l'on admet le type connu avec pleine certitude, on peut à la rigueur déterminer la valeur de l'œuvre en la rapportant au goût du meilleur siècle de l'art ; mais quelles

inductions est-il possible d'en tirer relativement à son authenticité ? C'est pourtant ce que prétend Friederichs. En effet, de ce qu'une œuvre n'est pas conforme aux principes du grand art, est-ce une raison de conclure qu'elle n'a pas existé ? L'art dans l'antiquité a eu des époques diverses. La période d'Alexandre et de ses successeurs a été la plus brillante ; la période romaine est une décadence. Il est à supposer qu'un certain nombre des tableaux décrits par Philostrate appartiennent à des temps où le vrai goût s'était altéré. Jugez de leur valeur, si vous le voulez, d'après les principes qui régissaient l'art alors que le grand goût était florissant, mais ne les condamnez pas comme des œuvres qui n'ont existé que dans l'imagination d'un rhéteur.

Cette critique n'est pas seulement vicieuse par la méthode ; elle est inintelligente. Rien de plus mesquin et de plus étroit qu'elle. Elle prend tout au pied de la lettre : c'est une fâcheuse interprète d'une œuvre poétique. Malheur au mot un peu osé, au terme métaphorique ! Elle s'acharne sur ce mot, le discute et le condamne ; tout ce qui est goût et sentiment lui est étranger. Elle a encore le défaut d'être passionnée ; elle a un parti pris contre Philostrate ; ce n'est plus un jugement, c'est un réquisitoire âpre et violent. Le critique accuse et dénonce le coupable devant le tribunal des érudits : c'est un véritable faussaire. Ces tableaux qu'il prétend décrire, qu'il donne pour vrais, ne sont que des créations mensongères.

Heureusement, la fourbe se trahit souvent, et une critique attentive n'a pas de peine à la surprendre. Ainsi, Philostrate n'entend absolument rien à l'art. On pourrait lui supposer au moins quelques notions de la peinture, puisqu'il se mêle d'en parler, qu'il en professe l'amour, qu'il l'a étudiée dans la société d'un habile artiste dont il a

fait, à cet effet, son hôte pendant quatre ans; nullement : il ignore tout, même les premières lois. Inventeur de tableaux, il les compose en dépit de tous les principes du bon sens et de toutes les règles. Il confond les conditions de la peinture et de la poésie; il substitue à chaque instant les images de l'une à celles que l'autre réclame, et prétend rendre visible pour les yeux ce qui ne l'est que pour l'imagination. Il crée des personnages que l'artiste ne saurait montrer sur la toile, des sujets impossibles, contraires à toutes les conditions de l'art. Il viole grossièrement les principes les plus essentiels, celui de l'unité par exemple, accumule dans un même tableau ce qui appartient à diverses actions ou à différents moments de la même action, c'est-à-dire qu'il confond plusieurs tableaux en un seul. Ainsi, sa mauvaise foi n'a d'égale que son ignorance, qui est lourde et grossière.

Soit, direz-vous ; mais au moins a-t-il une certaine connaissance de l'art grec. Erreur complète! Il n'entend rien aux attributs par lesquels cet art caractérise les figures des dieux et des héros, rien aux personnifications dont il use si souvent, rien à ses habitudes. Il lui prête des sujets qu'il n'a pu traiter et qui répugnent à son génie. Il faut que ce soit un moderne qui lui enseigne ce que c'est que cet art, quels sont ses principes, ses traditions ; un moderne qui en a plus appris en déchiffrant des débris mutilés que lui, un ancien, en contemplant les œuvres elles-mêmes dans leur belle intégrité.

Pourtant, c'était un homme instruit que ce Philostrate; il connaissait les poètes, il les aimait, il s'en souvient et les cite souvent. C'est ce qui l'a perdu! Il les cite trop; ce sont leurs inventions qu'il présente comme siennes, leurs expressions dont il se pare; il faut renvoyer à Homère, à

Pindare, à Eschyle, à Euripide, à Théocrite tout ce qu'il leur a ravi : il n'est riche que de leurs dépouilles! Laissez-nous, du moins, le rhéteur, l'homme d'esprit. Oui, le rhéteur, si vous voulez, mais un rhéteur misérable, habile artisan de vaines phrases, qui revêt tout de la même parure oratoire, gâte ses récits par de malencontreuses amplifications, et, dans la description d'un tableau, qui demanderait un dessin juste et précis, prodigue les plus grossières couleurs.

Nous n'exagérons rien : c'est avec ce ton, avec cette passion que Friederichs attaque Philostrate, et nous n'avons résumé ses griefs que pour montrer toute la vivacité du débat. Brunn répondit, comme nous l'avons vu. La défense fut en raison de l'attaque. Celle-ci avait été hardie; l'autre fut vigoureuse. Brunn était d'autant plus animé à la réplique que Friederichs montrant un parti pris violent blessait les convictions de son adversaire, et détruisait l'autorité d'un ouvrage dont ce dernier s'était servi avec la plus grande confiance, dans son travail sur les peintres anciens.

C'étaient, du reste, deux esprits bien différents, et faits pour se heurter : l'un souvent chimérique dans ses théories, l'autre positif dans ses vues ; l'un, systématique, assujétissant tout à ses idées, l'autre partant toujours des données de l'expérience ; le premier, borné à un petit nombre de principes dont il poursuit avec âpreté l'application ; le second, ouvert, fécond en aperçus de toute sorte et accueillant tous les enseignements des faits. L'esprit vif et judicieux de Brunn a été agacé par la critique si partiale de Friederichs. Il a du savoir, des idées, il défend sa foi et son intérêt le plus cher : de là une polémique vive, animée et riche en saillies ; une discussion solide, abondante en

faits, et nourrie par une érudition qui n'est surprise sur aucun point.

Nous ne suivrons pas Brunn dans toute son argumentation. Il nous suffira de dire qu'il rappelle Friederichs avec vivacité et autorité à l'étude du texte et des monuments : à un examen approfondi de l'un, que souvent il n'a pas compris, et à une diligente investigation des autres, qu'il doit recueillir dorénavant d'une manière plus complète et consulter avec plus de soin. Quant à lui, c'est surtout aux monuments qu'il s'attache, et c'est des faits révélés par eux qu'il tire les principaux arguments dont il accable son adversaire. Sa conviction profonde est que Philostrate a décrit de véritables tableaux. Il a adopté pleinement l'opinion de celui qu'il reconnaît comme son maître dans cette question, de Welcker. Ce dernier ne proclame pas seulement sa foi entière dans la sincérité de Philostrate, il manifeste le plus vif enthousiasme pour ses tableaux parmi lesquels « il y en a un assez grand nombre qui semblent atteindre à la plus brillante époque de l'art sinon par le travail, dont nous ne sommes pas juges, du moins par l'invention. En les supposant inférieurs par la facilité du pinceau à beaucoup d'autres, on peut dire que si l'on considère le talent et l'art, l'élégance, l'abondance de l'invention, l'élévation, la simplicité (car différentes sont les qualités de ces diverses peintures), il n'y a rien de supérieur à ces tableaux parmi les œuvres qui nous sont connues de la belle époque. Il s'en trouve qui rappellent à la pensée les œuvres d'Apelle, d'Aristide, de Zeuxis, d'Apollodore, connues d'autre part. D'autres révèlent une époque postérieure. Mais de mauvais et de tout à fait méprisables, il n'y en a point[1]. »

[1] *F. Th. Welcheri judicium de Philostratis*, p. LXVIII.

Telle est l'opinion d'un homme considérable dans la science, dont nous oserons opposer l'autorité et la compétence à celles de Friederichs. Cet éclatant hommage rendu par Welcker à Philostrate, Brunn se plaît à le confirmer. Il loue ces œuvres décrites par le rhéteur dont « un nombre considérable nous surprend véritablement par la profondeur de l'intelligence poétique et par l'éclat de la représentation artistique resplendissant dans la description [1]. » Il loue enfin l'art du rhéteur lui-même que la controverse n'a pas du tout rayé, comme le voulait Friederichs, du nombre de ceux qui ont écrit sur l'art, mais à qui elle a assuré parmi eux une place glorieuse.

Les dernières paroles de Brunn ne sont pas seulement une conclusion ; elles dégagent aussi dans la question un nouvel aspect. C'est celui que nous nous proposons d'envisager. En effet, les travaux de la critique allemande semblent avoir donné tous les fruits qu'on en pouvait espérer. Il est nécessaire maintenant de changer le point de vue. Telle qu'elle est posée, la question paraît insoluble, si l'on veut une solution rigoureuse : les données précises manquent au problème. L'ouvrage de Philostrate peut servir à des discussions sans fin. La découverte de nouveaux monuments, tout en éclaircissant des points nouveaux, ne suffira pas pour trancher le débat d'une manière décisive. Quant à nous, nous nous contentons pour le moment de la solution à laquelle l'érudition est arrivée. Que la vérité des tableaux de Philostrate soit parfaitement démontrée pour les uns, qu'il reste encore des doutes à cet égard dans l'esprit des autres, ceci ne saurait nous préoccuper.

Laissant, en effet, de côté le problème archéologique,

[1] Brunn, p. 301.

nous ne voulons voir que la question de goût. C'est moins encore le tableau lui-même que nous avons en vue que l'interprétation du tableau, moins l'œuvre de l'artiste que celle du critique. Le premier assurément garde pour nous un bien vif intérêt, mais ce qui nous charme également c'est la manière dont le critique le voit, le décrit et l'explique. Ce point de vue change complètement les choses. Du moment que c'est le critique que nous voulons étudier, on comprendra que Philostrate puisse à ce titre justement revendiquer notre éloge pour ce qui lui a valu de la part des Allemands de graves reproches. De quoi, en effet, le blâment-ils ? De ne s'être pas contenté de la description sèche et aride de l'œuvre d'art, d'y avoir mêlé ses impressions et ses lectures, en un mot, de ne pas avoir été un simple interprète, mais un homme de goût. Il a lu les poètes, et s'en souvient volontiers : sera-ce un grief à nos yeux ? On n'a pas craint de lui faire un crime de connaître Homère et Pindare, Euripide et Théocrite. Fait-il quelque emprunt à l'un de ces poètes à propos du tableau qu'il décrit ? Les érudits allemands voient là une falsification, un mensonge : tout ce qui est invention de style et érudition agréable est condamné par eux impitoyablement. Pour nous, nous ne saurions le trouver coupable d'avoir eu de l'esprit et de l'imagination. Que si, par hasard, il ajoute quelques traits tirés de son propre fonds au tableau qu'il décrit, pourvu qu'il le fasse avec savoir [1], que l'œuvre n'en

[1] « Je suis arrivé à cette persuasion », dit Welcher, « que si seulement on se rend bien compte de ce genre de description emprunté aux poètes, on ne trouve plus dans tout le livre du rhéteur aucune addition certaine et sensible, je ne veux pas parler d'un objet important, mais même du plus petit accessoire ; rien enfin qui ne puisse être exprimé par l'art. » p. LXVI.

soit ni faussée ni altérée dans la conception artistique, nous n'en voudrons pas au critique.

Nous nous rencontrons sur ce point avec le vieux traducteur, Blaise de Vigenère, qui le premier avait émis un soupçon sur l'authenticité des tableaux, mais s'en console en artiste. « Si les tableaux descripts par Philostrate ont esté à la vérité peints tous tels autrefois et exécutez de coloremens, et qu'il n'aye fait que discourir là dessus pour en laisser au temps advenir la mémoire, prévoyant que leur duree ne pouvait estre si longue comme des statues de bronze ou de marbre dont l'estoffe est bien plus permanente et solide que n'est la toile ne le bois : ou bien que ce soyent quelques nouveaux sujects dressez par luy à l'imitation des antiques (comme il est bien plus vraysemblable) il ne nous en doit pas beaucoup chaloir. Quoy que ce soit en cette si grande et plantureuse variété de lieux communs les peintres ont de quoy pescher à souhait beaucoup de belles fantaisies, les mesler, desguiser et diversifier [1]. »

Ajoutons à ces paroles que le profit n'est pas seulement pour les peintres, qu'il y a encore dans ces descriptions un autre genre d'intérêt pour les modernes, s'il est vrai qu'il soit curieux de voir une œuvre d'art interprétée par un ancien. Du reste, bien des choses qui dans ce que nous allons dire rehausseront le talent du critique contribueront en même temps à confirmer sa sincérité.

[1] *Epistre à noble, vertueux et prudent seigneur Messire Barnabe Brisson.*

III

Sincérité de Philostrate. — Sa préface.

Tout en rendant justice à la rare sagacité et à la vaste érudition de la critique allemande qui a répandu tant de lumière sur toutes les questions relatives à l'étude de Philostrate, on peut lui reprocher un tort grave, celui d'avoir méconnu le but que se proposait l'écrivain, et de lui avoir demandé plus, ou plutôt tout autre chose que ce qu'il promet lui-même. Il est important, selon nous, de se mettre tout de suite au vrai point de vue; et c'est celui qu'a choisi l'auteur lui-même. Philostrate est et ne veut être qu'un rhéteur. Après avoir composé différents ouvrages sur son art, il conçoit un jour l'idée d'un livre dont le caractère sera nouveau. Destiné comme les autres à la jeunesse, ce livre lui offrira des compositions d'un genre piquant. Ce sont encore des modèles de beau style, mais le sujet en est neuf; il s'agit de tableaux décrits par un connaisseur. Voilà l'ouvrage que Philostrate s'est proposé d'écrire. C'est, à vrai dire, un livre d'agrément; et l'on voudrait que ce fut un catalogue raisonné d'œuvres d'art, un manuel d'archéologie! N'est-il pas évident que la prétention est injuste, et qu'en voulant à tout prix trouver dans cet écrit ce qui n'y est pas, on risque de méconnaître ce qui s'y trouve?

Philostrate, du reste, a pris soin lui-même de bien nous renseigner sur ce point dans sa préface, et il suffit de la lire attentivement pour se rendre compte de ce qu'il a fait, et voulu faire. Il annonce d'une manière très nette la nature

de son ouvrage. Il n'est question ici, dit-il, ni des artistes ni de leur histoire. Que se propose-t-il donc? Non pas seulement de décrire des tableaux, mais d'apprendre aux jeunes gens, en leur présentant des descriptions soignées, « à bien s'exprimer et à goûter les belles choses [1] ». Voilà ce qu'il dit en termes fort précis, qui ne peuvent donner lieu à aucune équivoque. C'est à la fois une leçon de style et de goût; la première sera donnée par le rhéteur et la seconde par l'artiste. Insistons, en particulier, pour le moment, sur cette dernière. Dans la vie d'Apollonius, Philostrate nous apprend lui-même ce qu'il entend par « les belles choses [2] »; ce sont les œuvres des grands maîtres, celles des Zeuxis, des Polygnote et des Euphranor. Ce qu'il y admire surtout, c'est l'effet, le relief, la vérité [3]. Tout en enseignant aux jeunes gens le beau langage, c'est donc aussi sur ces parties de l'art qu'il veut les instruire. Est-il vraisemblable que, pour leur donner sur ce point une utile leçon, il se soit avisé de composer lui-même des tableaux? Quoi? Pour leur apprendre à goûter ce qui est beau en peinture, il créera des tableaux fictifs, œuvre de fantaisie et d'imagination! Aux vivants exemples, il préfèrera de froids modèles! Dira-t-on que Philostrate reconnaît lui-même avoir inventé ses tableaux? Si l'on regarde de près le passage qui semble prêter à cette supposition, on verra qu'il y a équivoque, et que le rhéteur n'entend parler en cet endroit que de la forme de son ouvrage, non du fond même. Il a donné à ses descriptions le caractère d'un entretien. Ce sont en quelque sorte des conférences faites sur des tableaux à des jeunes

[1] Ἀφ' ὧν ἑρμηνεύσουσί τε καὶ τοῦ δοκίμου ἐπιμελήσονται, *préface*.
[2] Εὐδόκιμος γραφή. *Vit. Apoll.*
[3] Τὸ εὔσκιον καὶ τὸ ἔμπνουν καὶ τὸ ἐσέχον τε καὶ τὸ ἐξέχον. *Ibid.*

gens. Il aurait pu choisir un autre genre d'exposition, plus dogmatique, plus méthodique peut-être ; il a préféré s'adresser à un auditoire. Il l'interroge et lui répond ; il tient compte de ses impressions. Quoique le critique parle seul, on devine effectivement une conversation dont il a laissé subsister les traces sans conserver le dialogue proprement dit.

Du reste, cette espèce de mise en scène est conforme à l'origine que Philostrate attribue à son travail. Ici, les faits se présentent, et nous ne sommes plus réduits à l'interprétation d'un texte et aux inductions. Philostrate nous apprend l'occasion de son livre. Est-il donc possible de révoquer en doute tous les faits qu'il raconte, faits si précis et si bien circonstanciés ? Tout n'est-il pas naturel : ce voyage à Naples, ce séjour chez un riche particulier, cette maison qui est décrite, cette galerie de tableaux qu'elle renferme ? Pourquoi supposer que tout ce récit n'est que pure invention ? Si les tableaux sont imaginaires, pourquoi tous ces détails ? Il est à croire que dans la société à laquelle ce livre était destiné bien des personnes avaient vu Naples et pouvaient vérifier ou démentir ces faits. Remarquons qu'il s'agit d'une riche maison ; cet édifice à trois ou quatre étages, ce vaste portique d'où la vue s'étend au loin sur la mer, les marbres qui le décorent, tout prouve l'opulence d'un particulier qui devait être connu.

Si Philostrate voulait se mettre en frais d'imagination, que ne plaçait-il dans un horizon plus reculé la scène et les personnages ? La fiction eût été plus acceptable. Mais on voit que tout ce qu'il dit n'est pas un cadre inventé à plaisir pour l'agrément de l'ouvrage ; tout a un caractère de vérité. Ce jeune enfant, le fils de son hôte, âgé de dix ans et déjà avide de s'instruire, qui suit d'un regard curieux Philostrate

se promenant dans la galerie et admirant les tableaux, est-ce un personnage inventé? Sont-ils inventés aussi ces jeunes gens qui voudraient entendre le sophiste déclamer en public, qui le pressent d'accéder à leur désir et que celui-ci satisfait enfin en leur expliquant les tableaux qui garnissent la galerie de son hôte? Tout est dit simplement, naturellement, sans enjolivement de style. Or, si Philostrate avait voulu par là donner de l'intérêt à son ouvrage et ménager l'illusion, s'il avait conçu tout cela comme une mise en scène, il n'eût pas manqué de soigner davantage le tableau, lui qui déploie tant d'esprit en inventant des tours variés pour rendre ses descriptions plus agréables. Il ne faut donc voir dans tout ce début de l'ouvrage qu'une simple préface où l'auteur nous instruit effectivement de la véritable origine de son livre. C'est bien une galerie de tableaux qu'il a décrite, et les tableaux ne sont pas plus imaginaires que la galerie elle-même, que le portique qui la renfermait, que le riche particulier possesseur de tant de belles œuvres. Ces œuvres ne sont pas, il est vrai, accompagnées de renseignements précis. Mais il est dit que ces tableaux ont été judicieusement choisis, qu'ils sont dus à des artistes distingués et qu'on les a disposés avec goût sur la muraille. Plus de détails sur ce point n'entraient pas dans le dessein du rhéteur.

Si donc le point de départ de l'ouvrage est bien la description d'œuvres véritables, pourquoi supposer que l'auteur changeant par la suite le caractère de son travail aura mêlé le faux au vrai, et mis dans sa collection, à côté des tableaux réels, des tableaux imaginaires? Si l'on ne veut pas admettre que la galerie en question ait renfermé tant de tableaux de prix, ce qui est très possible, n'est-il pas naturel de penser que Philostrate a accru son ouvrage de la

description d'autres œuvres artistiques ? Pourquoi n'aurait-il pas ajouté quelques-unes de celles qu'il avait vues dans ses nombreux voyages ? Il est même vraisemblable que les circonstances qu'il décrit ont été seulement la première origine de son ouvrage. Le jour où il s'est promené avec les jeunes gens dans la galerie, il en a conçu l'idée et en a recueilli les premiers éléments. Ensuite, il a enrichi la matière ; le nombre des tableaux s'est multiplié, les esquisses primitives sont devenues plus soignées, plus finies ; l'auteur en respectant la forme première de l'œuvre lui a donné un tout autre développement. C'est ainsi que naissent les livres [1].

Sans sortir de la seule préface, on trouve donc dans ce que l'auteur dit lui-même de son ouvrage et des circonstances où il s'est produit un témoignage de sa sincérité. A ces preuves on pourrait ajouter bien des inductions. Parmi les tableaux de Philostrate il y en a plus d'un d'une très belle invention artistique. Comment supposer un simple rhéteur, dans la complète décadence de l'art, imaginant de tels chefs- d'œuvre ? N'est-ce pas plus difficile encore que d'admettre leur authenticité ? Il n'avait nul besoin d'ailleurs de tirer des tableaux de son imagination, lorsque dans les édi-

[1] Les renseignements que, dans sa préface, l'auteur donne en passant sur Naples, semblent indiquer qu'il s'adresse à des Grecs, et que cette préface n'a pas été écrite en Italie. D'autre part, dans un de ses tableaux intitulé « *Les Iles* » (II,17), expliquant la cause des volcans, il cite la tradition sur ces géants ensevelis dont les mouvements ébranlent une contrée tout entière ; il cite, en particulier, Typhon, et, ajoute-t-il, *dans cette Italie où nous sommes*, ἐν Ἰταλίᾳ ταύτῃ, Encelade ; indice qui semble prouver qu'à la différence de la préface, ce morceau a été écrit en Italie et que l'auteur parle aux Italiens. Ne pourrait-on conclure de ceci que l'ouvrage commencé alors que l'auteur enseignait la rhétorique à Athènes, a été achevé lorsque, plus tard, il vint occuper la chaire de Rome.

fices publics et les galeries privées tant de peintures s'offraient à ses regards, lorsqu'il est constant que sa mémoire devait lui en représenter un grand nombre, en sorte qu'il lui était certainement plus aisé de se rappeler que d'inventer. N'est-ce pas de souvenir que Lucien décrit en traits si nets et si précis le tableau de la *Centauresse* de Zeuxis ? Et puis, quel intérêt pouvaient avoir des tableaux de rhéteur placés en regard de ces Zeuxis, de ces Protogène, de ces Apelle qui tapissaient les galeries d'amateurs ?

Si nous interrogeons les descriptions elles-mêmes, nous y trouverons encore différents indices d'authenticité. Par exemple, certaines observations sont nécessairement empruntées à la vue directe du tableau et en supposent la présence. Il y a tel détail technique, telle combinaison pittoresque qui ne saurait avoir été inventée par le critique. Enfin celui-ci n'affirme pas toujours, lorsqu'il interprète le tableau ; il cherche à saisir la pensée de l'artiste et le sens de sa composition ; il conjecture, il voit à demi, il devine. Il déclare quelque part qu'il prend le sujet tel qu'il est donné. Sa tâche, dit-il, n'est pas de le discuter et de le juger, mais d'examiner le tableau. Il n'est donc que l'interprète de l'œuvre, il n'en est pas l'inventeur [1].

Mais revenons à la préface pour en tirer une dernière preuve. Qu'y voyons-nous, en effet ? Que Philostrate n'est pas un simple lettré, qu'il connaissait, en définitive, la peinture dont il raisonne fort bien, qu'il l'avait même étudiée, puisqu'il avait fait son hôte et son ami d'un peintre distingué, et cela pendant quatre années ; qu'il est impossible, par conséquent, qu'un tel homme ait donné de vaines

[1] Οὐ σοφισταὶ τῶν μύθων ἥκομεν, οὐδ' ἀπιστεῖν ἕτοιμοι, θεαταὶ δὲ μόνον τῶν γεγραμμένων ἐξετάσωμεν τὴν γραφήν. *Imag.* I, 24.

amplifications de rhéteur pour des compositions artistiques : mensonge tout à fait indigne de son savoir. Voyons donc quelles étaient ses connaissances en matière d'art. Nous apprendrons à mieux apprécier l'œuvre en constatant la parfaite compétence de celui qui l'avait entreprise.

CHAPITRE V

LA DOCTRINE DANS PHILOSTRATE

I

Son esthétique. — De l'imitation; de l'imagination artistique. — Du dessin et de la couleur. — De l'expression et des proportions.

Platon et Aristote ont parlé en termes magnifiques de l'art. En recueillant tout ce qu'ils ont dit sur le beau et l'inspiration poétique, on reconstitue l'esthétique des anciens. Mais si la théorie générale de l'art se découvre dans leurs écrits, il n'en est pas de même de la théorie de chaque art en particulier. Des principes généraux qu'ils ont établis ils n'ont pas déduit les conséquences détaillées qui eussent formé une théorie de la peinture et de la sculpture. C'est une lacune regrettable. Cette doctrine qu'on cherche vainement chez les philosophes était sans doute exposée dans les ouvrages de ces artistes qui, joignant la science à la pratique de leur art, avaient écrit des traités sur les différentes parties de cet art. Mais tous ces traités ont disparu, détruits par le temps.

Les monuments, au moins, nous donneront-ils ce que les textes nous refusent ? Ici, grande différence entre la sculpture et la peinture. Si la première nous offre encore beaucoup de chefs-d'œuvre échappés au temps et aux barbares, la seconde n'est plus représentée que par un petit nombre de monuments. Encore ces œuvres longtemps ensevelies ont-elles perdu toute leur fraîcheur. La plupart des peintures de Pompéi, à peine tirées des cendres qui les recélaient, se sont, au contact de l'air et de la lumière, à moitié effacées. Elles n'ont plus ni la vérité ni l'éclat de leurs tons, et ce que des observateurs intelligents n'ont pas saisi sur l'œuvre, au moment où elle reparaissait au jour, est à jamais perdu pour la connaissance de l'art ancien. Du reste, la plupart de ces peintures qui sont de la main d'artistes de second ordre ou de copistes plus ou moins habiles et intelligents ne peuvent nous donner que de très faibles indications sur l'art des maîtres. Enfin les monuments, quels qu'ils soient, laissent toujours regretter les théories. Car, en définitive, si les observations faites par les modernes sur les œuvres des anciens peuvent nous intéresser, quel ne serait pas le prix d'ouvrages écrits sur l'art ancien par les anciens eux-mêmes. Là seulement on verrait comment ils ont conçu la peinture.

Dans cette disette presque complète de documents, les ouvrages de Philostrate sont très précieux, et ses considérations générales sur l'art méritent d'être recueillies avec soin [1]. Cet examen se rattache étroitement à l'objet parti-

[1] Il y a trois passages de ses écrits où nous les trouvons : 1° la préface qu'il a mise en tête de ses tableaux ; 2° un entretien d'Apollonius et de Damis sur la peinture, *Vie d'Apoll.*, liv. II, ch. 22 ; 3° un entretien d'Apollonius et de Thespésion, éthiopien, chef des gymnosophistes, *Vie d'Apoll.*, liv. VI, ch. 19. Il faut joindre à ces morceaux la préface dont Philostrate le Jeune a fait précéder aussi ses tableaux.

culier de ce travail. Car comment étudier et apprécier un critique, si on ne connaît la notion générale qu'il a de l'art, et les principes d'après lesquels il juge ?

Comme Philostrate le Jeune est disciple fidèle de son aïeul qu'il s'attache à imiter en tout, il nous sera permis de confondre les idées des deux auteurs et de n'y voir qu'une seule et même doctrine. Il est à supposer qu'ils avaient lu des ouvrages spéciaux. En tous cas, comme ils renvoient l'un et l'autre le lecteur à des écrits sur l'art et son histoire, on doit croire qu'ils les connaissaient eux-mêmes. Ainsi Philostrate l'ancien avertit qu'il ne se propose pas d'écrire l'histoire des peintres, déjà faite par d'autres, et Philostrate le jeune exposant quelques idées sur les rapports de la poésie et de la peinture s'arrête en disant qu'il est inutile d'insister sur un sujet que beaucoup d'autres ont traité d'une manière brillante. Ces autres écrits, il les avait donc lus, et le peu qu'il en dit est un résumé de son érudition. Du reste, les doctrines que professent le maître et le disciple sont conformes à la grande tradition de l'antiquité, à celle de ses penseurs et de ses poètes ; c'est ce que nous essaierons de montrer.

« Celui qui n'aime pas la peinture fait tort à la vérité [1] ; il fait tort aussi à la sagesse, à celle qui est du domaine des poètes ; car la peinture et la poésie ont également pour objet la représentation des héros et de leurs actions [2]. Celui-là ne sait pas non plus goûter les belles proportions par lesquelles l'art se rattache à la raison [3]. » C'est par ces belles réflexions que Philostrate commence son livre. Il y faut reconnaître, dès les premières paroles, un sentiment

[1] Cf. *Vit. Apoll.*, II, 22.
[2] Cf. *ibid.* V, 14.
[3] *Préface.*

élevé de la grandeur et de la dignité d'un art qui se trouve ainsi associé à ce qu'il y a de plus noble : à la vérité, parce qu'il reproduit les traditions héroïques et religieuses d'un peuple, et qu'il retrace les scènes de l'histoire ; à la poésie, parce qu'il traduit les leçons de la sagesse ; à la raison enfin, parce qu'il exprime ces belles lois de l'ordre, de la proportion et de l'unité qui en sont en quelque sorte le fondement.

Philostrate le Jeune complétant ces idées déclare qu'il y a une parenté étroite entre la poésie et la peinture et qu'à toutes deux l'imagination est commune. « Les poètes », dit-il, « introduisent les dieux sur leur scène ainsi que tout sujet qui a de la gravité, de la noblesse, et cet attrait propre à charmer l'esprit. Pareillement la peinture fait paraître dans ses représentations ce que chantent les poètes [1]. »

Ces considérations générales sur l'art conduisent à une question qui est celle-ci : quelle est l'origine de la peinture. Selon Philostrate, si l'on veut une doctrine relevée et savante, on dira que la peinture est une invention des dieux. En effet, la nature est un véritable tableau dont la divinité est l'auteur, tableau riche qui nous présente la terre avec la multiplicité de ses aspects et sa parure diversifiée selon les saisons, ensuite le ciel avec tous les phénomènes dont il nous offre le brillant spectacle. Ainsi Dieu est le grand artiste [2]. Mais sans s'arrêter à ces idées qui appartiennent à une haute et poétique doctrine, Philostrate se tourne vers une solution plus pratique. Si, dit-il, on recher-

[1] Philost. J. *Préface*.

[2] Ζωγράφος ὁ θεὸς, Philost. *Vit. Apoll.*, II, 22. Cf. Himère. *Or.* XXI, 6 : Ὁ μέγας ἐν τῷ οὐρανῷ σοφιστής. Voir dans le *Sophiste* les idées de Platon sur l'art divin et l'art humain ; c'est à cette théorie que se rattache celle de Philostrate.

che l'exacte vérité, on rattachera l'origine de l'art à l'imitation dont la découverte et les premiers essais sont si anciens et qui est si conforme à l'instinct de notre nature.

Comme cette faculté naturelle à l'homme est le fondement et le principe de l'art, tous les hommes, dans une certaine mesure, sont artistes [1]. Mais laissons le sophiste expliquer lui-même cette pensée à sa manière. Lorsque les nuages flottent dans le ciel séparés les uns des autres, ils ne montrent au regard que des images confuses qui sont le produit du hasard ; et cependant ceux qui savent voir et imiter avec l'esprit, sans être proprement artistes, découvrent dans ces nuées ou toutes sortes de formes fantastiques comme des centaures et des êtres moitié boucs et moitié cerfs, ou des animaux réels, loups, chevaux, panthères, ou des chars [2]. Quelquefois l'œil distingue dans la configuration d'un rocher la statue d'une divinité, celle d'un satyre ou du dieu Pan ; ou bien encore il transforme en animaux certains rocs, tels que le dragon de Lemnos, le lion de Crète, la tête de bœuf de Chio. Ainsi la lune semble présenter une figure, image d'un mystérieux dessin [3].

Toutes ces images que façonne notre esprit n'ont en dehors de lui aucune existence réelle et sont le produit de la seule imagination. En effet, les nuages courent au hasard à travers le ciel, sans rien représenter ; et c'est nous qui, portés comme nous sommes à l'imitation, y reconnaissons tant d'étranges figures. Il y a là une sorte de création de notre pensée. Aidée des matériaux que lui offre le ciel, elle rectifie et combine les lignes, arrête un contour flottant,

[1] Ξυνίησι καὶ μιμεῖται τῷ νῷ καὶ μὴ γραφικός τις ὤν. *Vit. Apoll.* II, 22.
[2] *Ibid.*
[3] Philost., *Addit. ad Epist.* II, 2.

et, précisant le dessin, dégage d'un ensemble de traits confus une nette et ressemblante image.

Ce genre d'imitation est donc propre à tous les hommes, et tous, en ce sens, sont artistes. Quelle différence y a-t-il donc entre les véritables artistes et les autres. C'est que ceux-ci imitent seulement avec l'esprit ; les seconds, au contraire, imitent à la fois avec l'esprit et la main [1]. Les premiers conçoivent des figures, mais ne pourraient les représenter ; leur esprit est actif et leur main impuissante; car ils n'ont jamais touché ni crayon, ni pinceau, ni couleurs ; ils n'ont pas étudié la peinture. Seuls, les seconds savent produire au dehors l'image que renferme leur pensée. Leur supériorité consiste à posséder tous les secrets et tous les artifices du procédé, à connaître toutes les ressources de l'art ; à la conception ils joignent l'exécution [2]. Il y a donc, à vrai dire, deux genres d'imitation : l'une qui vient

[1] Διττὴ ἡ μιμητικὴ, καὶ τὴν μὲν ἡγώμεθα οἵαν τῇ χειρὶ ἀπομιμεῖσθαι καὶ τῷ νῷ, τὴν δ'αὖ μόνῳ τῷ νῷ εἰκάζειν. *Vit. Apoll.* II, 22. Le mot χεὶρ désigne l'*exécution*. Philost. J. *Préface* : γράμματα χειρὸς ἀστείας. — Himère, *ecl.* XXXII, 10 : Φειδίας τὴν ψύχην τῆς χειρὸς σωφώτερος.

[2] Il est intéressant de voir les mêmes idées développées par Topffer dans les Réflexions et menus-propos d'un peintre genevois, ch. X et XI : « Contrairement à l'opinion qui, d'habitude, considère les artistes comme seuls créateurs du beau, parce qu'en effet seuls ils le réalisent extérieurement, tous les hommes, à différents degrés, et non pas les artistes seulement, d'instinct, d'inspiration, d'essor spontané, forment, créent, réalisent intérieurement le beau. Qui n'a pas, je le demande, et mille fois, les yeux ouverts ou les yeux clos, créé en soi-même et pour soi-même, des assemblages de figures, des apparitions augustes, des tableaux radieux, des cieux empourprés, des firmaments profonds où éclatait la beauté autant et plus encore que dans les représentations de l'art. » Et Topffer conclut que « la conception et la création du beau étant un des attributs de notre nature, tous nous serions artistes selon nos forces, et du plus au moins sans les obstacles qui se présentent inévitablement aussitôt qu'il s'agit de rendre cette conception acte extérieur et cette création œuvre sensible. »

de la nature, l'autre de l'art ; l'une tout à fait imparfaite, l'autre accomplie.

Du reste, nécessaire pour créer une œuvre, cette faculté d'imitation est également indispensable pour juger un tableau ; et l'on ne saurait apprécier l'objet représenté par le peintre, si on ne se le représentait d'abord à soi-même. Comment, dit Philostrate, donner des éloges à une peinture figurant un cheval ou un taureau, si l'on ne conçoit l'image de l'objet ainsi peint ? Le moyen d'admirer l'*Ajax furieux* de Timomaque si on ne le voit en esprit, après le massacre des troupeaux, près de Troie, assis, désespéré, tout plein de la pensée du suicide [1].

L'imitation est donc la première condition de toute représentation artistique, et la première ouvrière de l'art ; mais elle n'est pas la seule. Au-dessus d'elle il y a une faculté d'une nature toute différente et d'un ordre supérieur, l'imagination, qui est une plus grande artiste qu'elle [2]. « L'imitation ne représente que ce qu'elle a vu ; l'imagination représentera même ce qu'elle n'a pas vu ; elle se le figure en se reportant au réel [3]. Il arrive souvent que la surprise nuit à l'exactitude de l'imitation, tandis qu'elle ne peut rien sur l'imagination qui va droit et sans se troubler à l'objet qu'elle se représente. Non ! Phidias et Praxitèle ne sont pas montés au ciel et n'en ont pas rapporté les empreintes des dieux pour composer ensuite leurs statues ; ils n'en avaient pas besoin. L'artiste veut-il représenter Zeus ? Il faut, comme Phidias, qu'il voie le dieu dans un transport de génie, qu'il le voie avec le ciel, les saisons

[1] Philost. *Vit. Apoll.* II, 22.
[2] Φαντασία σοφωτέρα μιμήσεως δημιουργός. Philost. *Vit. Apoll.* VI, 19.
[3] Voir Julien, *Orat.* VIII.

et les astres. Veut-il figurer Athénâ ? Il faut qu'il ait à la fois dans l'esprit et l'ardeur guerrière et la prudence et les arts et la déesse s'élançant du cerveau de Zeus [1]. » L'imagination est une haute faculté ; car on peut dire que l'esprit est encore plus puissant pour concevoir que tout l'art des artistes pour exécuter. Aussi à la rigueur l'homme pourrait-il, dans son respect pour la divinité, ne pas la représenter sous une forme sensible. Tout serait réglé dans le culte : la disposition des autels, l'ordre et le temps des cérémonies, les formules et les rites sacrés ; mais la statue serait absente du temple, et celui qui y entrerait serait libre de se figurer le dieu sous la forme qui lui plairait. Malgré l'ardeur que l'art met à représenter la divinité de la manière la plus belle et la plus respectueuse pour elle, l'imagination, si on lui laissait ce soin, la concevrait plus grande encore.

Telle est la haute idée que Philostrate nous donne de l'imagination. C'est la vertu puissante dont il la doue qui explique cet effort incessant du génie pour s'élever à un idéal qu'il poursuit toujours sans jamais l'atteindre. Et il ne se contente pas de nous peindre l'enthousiasme de cette imagination artistique, il nous en fait encore connaître les procédés ; son analyse, toute sommaire, est néanmoins intéressante. Il nous apprend comment un artiste d'après le récit d'un historien conçoit un personnage. Xénophon ne représente point la beauté de Panthée ; il ne s'arrête pas à décrire son visage ; la chevelure, le sourcil, l'expression du regard et de la bouche, l'historien les néglige ; mais il dit son grand cœur ; il la montre repoussant Araspe, tenant

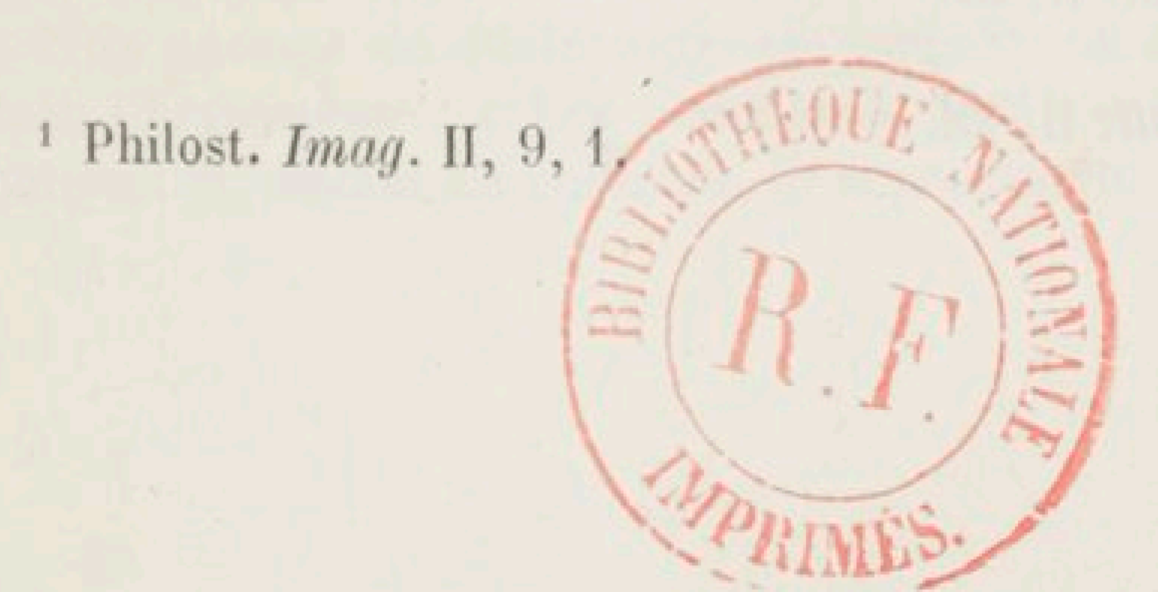
[1] *Vie d'Apoll.* VI, 19. Cf. Seneca rhetor, lib. X, *contr.* 5.

tête à Cyrus et se frappant de sa main pour s'ensevelir avec son époux. Cette noble histoire, l'artiste la lit, et soudain dans son imagination apparaît la figure. La peinture morale a suscité en lui l'image physique, et l'âme lui a révélé le corps [1].

L'art suppose donc deux facultés : l'une, celle de l'imitation, commune à tous les hommes, l'autre qui est sans doute le propre de certaines natures privilégiées et comme un don supérieur, l'imagination. Des hommes habiles ayant trouvé l'imitation l'ont partagée en deux branches : la peinture et la plastique. Celle-ci comprend des genres différents : l'art de modeler, d'imiter avec l'airain, de travailler les différents marbres et l'ivoire, enfin, de graver.

Laissant de côté cette dernière, Philostrate s'occupe particulièrement de l'autre. C'est dans le dessin que réside sa principale force. Une seule couleur suffisait aux peintres anciens; ensuite on en employa quatre ; et ce n'est que plus tard encore qu'on se servit d'un plus grand nombre. Ici, Philostrate expose des idées très-curieuses sur l'importance du dessin. Un simple dessin, selon lui, avec l'indication de l'ombre et de la lumière, mais sans l'emploi des couleurs, c'est déjà de la peinture. Il n'offre qu'un seul ton ; le sang n'est pas représenté, ni le luisant de la barbe et des cheveux ; et cependant tout y est, la ressemblance d'abord, la forme, l'expression, le caractère de modestie ou de hardiesse. Mais voici un exemple frappant : prenez de la craie, et dessinez un nègre. Si le dessin est juste, tout œil un peu exercé reconnaîtra votre nègre, quoique représenté avec du blanc. Le nez camard, les cheveux crépus, la mâchoire sail-

[1] Philost. *Imag.* II, 9, 1.



lante, et une certaine expression d'étonnement, tout cela noircira les traits [1].

Cette supériorité accordée au dessin sur la couleur est une vue digne de l'art ancien. Toutefois, Philostrate ne méconnaît pas que la couleur ne soit le caractère propre et distinctif de la peinture, et qu'elle n'ait un prestige et des ressources infinies. Tandis que la plastique emploie des matières variées, la peinture ne dispose pour ses créations que de cet élément ; mais avec un moyen unique elle trouve de plus riches combinaisons que sa rivale avec toutes les ressources qu'elle possède [2].

Il faut, toutefois, bien comprendre comment le peintre doit user d'un moyen si puissant. S'il mêle les couleurs entre elles, le bleu avec le vert, le blanc avec le noir, le rouge avec le gris, ce n'est pas pour donner à son tableau de l'éclat, comme font les femmes qui se fardent ; c'est, dit Philostrate, pour mieux imiter, pour représenter avec plus de justesse, par exemple, un chien, un cheval, un homme, un vaisseau et tout ce qu'éclaire le soleil [3]. Cette observation est importante à recueillir parce qu'elle nous prouve une juste intelligence du coloris que Philostrate ne fait pas consister dans un vain luxe de couleurs et un pompeux étalage de tons. C'est moins la richesse, en effet, que la justesse de coloration que poursuit le véritable artiste. Inconsidérément prodiguée la couleur n'est pour ainsi dire, selon la piquante allusion de Philostrate, qu'un fard appliqué au tableau ; et si le peintre dispose de cette ressource refusée à la statuaire, c'est pour approcher de plus près,

[1] Philost. *Vit. Apoll.* II, 22.
[2] *Id. Préface.*
[3] Philost. *Vit. Apoll.* II, 22.

par une plus exacte imitation, de la vérité. Sans cela, elle ne serait que « un ridicule amas de couleurs assemblées au hasard ».

Toutes les observations de Philostrate relatives à la couleur prouvent ses notions exactes en coloris. Il connaît le principe des oppositions, et peut-être nous en donne-t-il la formule telle qu'elle existait dans l'école. Mais les contrastes ne doivent servir qu'à produire l'harmonie. Le tableau des *Centauresses* offre un exemple de cette vérité. « Que les centauresses sont belles même dans ce qui appartient à la nature du cheval ! Elles sont unies, les unes à une jument blanche, les autres à une jument brune. Celles-ci ont une robe bigarrée ; celles-là ont la croupe brillante des chevaux bien nourris. Le torse blanc de l'une a été soudé à une noire cavale et, par leur union harmonieuse, des couleurs si contraires produisent la beauté [1]. » L'harmonie, en effet, telle est la grande loi du coloris : « Les peintres qui manquent à l'harmonie manquent aussi à la vérité [2]. »

Si les moyens de la peinture sont puissants, son domaine est infini. Non seulement elle représente tous les êtres et tout ce que le soleil éclaire ; « elle va jusqu'à montrer le soleil lui-même, tantôt monté sur un quadrige, tantôt embrasant le ciel de ses rayons et colorant l'éther et les demeures des dieux. » « Elle fait voir encore les intérieurs, les maisons, les bois, les montagnes, les sources et l'air qui enveloppe toutes ces choses [3]. » Mais surtout elle

[1] Philost. *Imag*. II, 3.

[2] Τὰ συμβαίνοντα οἱ μὴ γράφοντες, οὐκ ἀληθεύουσιν ἐν ταῖς γραφαῖς. Philost. *Imag*. II, 1.

[3] Ce passage de Philostrate en rappelle un d'une homélie de saint Jean Chrysostôme : « Les peintres », dit-il, « imitent par leur art la nature ; et, mêlant les couleurs, ils reproduisent les images de tous les

peint le regard de l'homme avec ses différentes expressions, la fureur, l'affliction, la joie. « L'éclat des yeux ne saurait être reproduit par la plastique, tandis que la peinture nous montre les yeux vifs, les bleus, les noirs ; elle distingue la couleur des cheveux ou blonds ou roux ou dorés, celle des vêtements et des armes. »

On voit que le paysage a sa part dans les représentations de la peinture ; et que la nature avec ses sites variés et son riche décor est loin d'en être bannie. L'art peint « jusqu'à l'air lui-même qui enveloppe tous les objets [1] », dit Philostrate : mot curieux qui semble indiquer que les anciens ont connu comme les modernes, l'art de représenter l'atmosphère dans le paysage. Mais si la peinture sait retracer les scènes naturelles, elle semble cependant réserver la première place à l'homme. « Avant qu'Éros ait paru sur la terre, l'âme ne connaissait que la beauté du soleil ; mais lorsqu'elle eût goûté celle de l'homme, alors elle en fut éprise et sa première ardeur s'éteignit [2]. »

Dans la représentation de la figure humaine, qui est le principal souci du peintre comme du statuaire, ce qui occupe avant tout la pensée de l'artiste, c'est l'expression et la justesse des proportions. Philostrate le jeune traite en quelques mots ces deux points dans sa préface. « C'est une

objets visibles ; ils représentent l'homme et les êtres privés de raison, les arbres, les guerres et les combats, et les torrents de sang, et les lances, et les cuirasses, et les boucliers, les rois et leurs sujets, le monarque assis sur son trône, le barbare à ses pieds, puis les fleuves qui coulent, les prairies qui brillent de mille fleurs : en un mot, la peinture retrace tout ce qui est visible, elle en offre aux yeux le spectacle. » Joh. Chrysost. *Homil. in Psalm.* L

[2] *Καὶ τὸν αἰθέρα ἐν ᾧ ταῦτα.* Philost. *Préface.*

[1] Philost. *ep.* 29.

noble étude que celle de la peinture, et qui ne s'exerce pas sur de petits objets. Pour s'y distinguer, il faut démêler ce qu'il y a d'expressif dans la joue, dans le regard et le sourcil, en un mot tout ce qui manifeste l'âme. Cette science possédée, on rassemble tous ces traits, et la main reproduit alors l'action propre à chaque personnage, soit qu'on retrace la folie, la colère, la méditation, la joie, l'enthousiasme ou l'amour ; en un mot, on représente ce qui convient à chaque passion. »

Ainsi, reproduire la vie morale, tel est le grand effort de l'art. Mais il ne peut y réussir que s'il observe les proportions. Ici, se place une observation fort intéressante qui nous explique le respect, le culte même de l'art antique pour les proportions. « Parmi les anciens, de savants hommes nous ont laissé des ouvrages sur les proportions en peinture. Ils ont établi des lois relatives aux rapports des membres entre eux, comme s'il était impossible de représenter exactement les sentiments de notre âme, si ces rapports n'étaient exactement conformes à ceux de la nature. Car les formes étrangères et contraires aux vraies proportions ne sauraient servir à l'expression des mouvements d'une âme bien réglée [1]. » Telle est la raison vraiment philosophique pour laquelle l'artiste grec attachait un si haut prix aux proportions bien observées ; elle dérive, on le voit, de l'intime alliance, de la correspondance exacte entre l'âme et le corps qui ne permet d'imiter parfaitement l'une qu'au moyen d'une fidèle imitation de l'autre. Ainsi s'établit un juste équilibre entre nos deux natures ; ainsi naît dans les pro-

[1] Parrhasius est cité par Pline comme ayant le premier possédé la science des proportions en peinture. *Hist. nat.* XXXV, 67. — Euphranor avait écrit un traité sur cette partie de l'art. *ibid.* 128.

ductions de l'art cette harmonieuse unité qui en est la qualité souveraine.

C'est en s'attachant à ces principes que l'art grec reproduisait dans son idéale perfection la beauté du corps de l'homme; et les deux Philostrate qui nous transmettent quelque chose de cette belle doctrine, se montrent ses dignes interprètes. Pour eux, dans la peinture comme dans la statuaire, le nu seul est beau; ils condamnent le vêtement importun qui le leur dérobe. Philostrate décrivant Pélops se plaint que son costume voile certaines parties d'un beau corps. « Les Lydiens, dit-il avec une expression de regret, en enfermant la beauté sous les vêtements demandent à des tissus une parure qu'ils devraient tirer de la seule nature[1]. » Cette observation rappelle celle de Lessing disant à propos du Laokoon : « Ne perdrait-on pas à le voir couvert d'un costume? Un vêtement œuvre de mains serviles a-t-il donc la même beauté qu'un corps organisé, œuvre de la sagesse éternelle[2]? » Philostrate le jeune a les mêmes principes· Quelquefois chez lui l'imagination amoureuse de ces belles formes du corps cherche à écarter des voiles jaloux, et à deviner d'après ce que les yeux voient la perfection des membres qui sont cachés[3].

Tel est le prix de la beauté physique qu'elle est supérieure même à l'expression[4]. Aussi les deux sophistes remarquent-ils plusieurs fois qu'elle est conservée jusque dans la mort. La grâce n'abandonne ni l'adolescent ni la

[1] Philost. *Imag.* I, 29.
[2] Lessing, *Laokoon*, V.
[3] Philost. J. Remarque sur Hyacinthe, *Imag.* 15.
[4] Philost. J. *Imag.* 13 et 16. Il regrette de ne pouvoir décrire la beauté d'Hésione et celle de Méléagre « parce que la frayeur, d'une part, l'émotion de la lutte de l'autre, en a terni l'éclat. »

jeune femme au milieu des souffrances suprêmes. Ménœcée garde en expirant un doux et radieux regard, et Antiloque qui n'est plus a le sourire sur les lèvres [1]. Qui le croirait? Les restes mêmes d'Abdère dont Hercule a arraché aux chevaux de Diomède les membres mutilés ont été disposés par l'artiste dans la peau de lion de manière à conserver une apparence de beauté [2]. Il n'est pas jusqu'aux animaux dont la représentation ne reste fidèle à cette loi. Dans le tableau d'Amphiaraos dont le quadrige est prêt à se précipiter au fond de l'abîme souterrain, Philostrate remarque que les chevaux emportés par leur fougueux élan sont couverts de poussière ; « ce qui ôte à la beauté, dit-il, mais ajoute à la vérité [3] » : remarque curieuse sur un détail réaliste que le critique accepte quoiqu'il semble y voir un sacrifice de cette beauté dont l'art grec était si jaloux [4].

[1] Philost. *Imag.* I, 4 ; II, 7. Voir aussi Hippolyte qui, tout défiguré qu'il est, n'a pas perdu sa beauté, II, 4.

[2] Philost. *Imag.* II, 25.

[3] Philost. *Imag.* I, 26.

[4] Toutes les observations des deux Philostrate confirment les principes exposés par Lessing : « les Grecs bornaient la peinture à l'imitation de la beauté physique... Chez eux l'artiste ne représentait que le beau.... C'était la perfection de l'objet lui-même qui devait charmer à la vue de ses œuvres... » (Laokoon, § II).

II.

L'esthétique de Philostrate comparée à celle des philosophes.

Il est aisé de reconnaître que la théorie de Philostrate telle que nous avons essayé de l'exposer n'est pas une doctrine personnelle et que le sophiste ne fait que reproduire les idées de toute l'antiquité. Il suffit pour s'en convaincre d'ouvrir les ouvrages de Platon, d'Aristote et des autres penseurs ; ce qu'on y trouve de notions générales sur l'art, sur sa nature et ses principes, est d'accord avec ce qu'en dit Philostrate. Quand ce dernier consacre l'alliance de la peinture et de la vérité, il exprime une idée dont on trouve dans Dion le curieux commentaire. Chez ce dernier, Phidias s'appelle lui-même l'exégète et l'interprète de la vérité ; et rendant compte aux Grecs de la manière dont il a conçu son Jupiter, il leur apprend qu'il a recueilli les traditions religieuses des peuples et qu'il a représenté le dieu tel que le figuraient les croyances populaires. Il y a plus : les artistes ne s'asservissent pas seulement à ces croyances ; émules des poètes, ils contribuent à les créer et à les fonder. Les uns et les autres n'exercent pour ainsi dire qu'un même art, interprétant et expliquant les choses divines au grand nombre et aux spectateurs ignorants, s'adressant, ceux-ci aux oreilles, ceux-là aux yeux [1]. Ne pas aimer la peinture, c'est donc bien, comme le dit Philostrate, faire

[1] Dion Chysost. *Orat.*, XII.

tort à la vérité, et cette proposition répond au rôle que les anciens attribuaient à la peinture et à la poésie.

Sur l'imitation le rhéteur exprime l'opinion de toute l'antiquité. En effet, artistes, philosophes, poètes proclament tous cette vérité que l'imitation est l'origine de l'art, et la vérité de l'imitation, sa loi. Quand Zeuxis veut représenter Hélène pour offrir avec son idéale perfection l'image de la beauté, ce n'est pas dans son imagination qu'il en cherche les premiers traits ; non, c'est à la nature que l'artiste les demande, à elle le premier, le seul maître ; ainsi Eupompe l'enseignait à Lysippe. Et s'il invite les Crotoniates à lui amener cinq de leurs plus belles jeunes filles pour lui servir de modèles, ce n'est pas afin de dégager de ces différentes figures je ne sais quel type abstrait obtenu par une combinaison tout artificielle d'éléments disparates, c'est, dit l'artiste lui-même, « afin que du modèle vivant la vérité soit transportée dans une muette image. » Devant ce mot du maître tombent tant de raisonnements pompeux sur un faux et fantastique idéal qui ne serait autre que la nature corrigée par l'homme. A toutes ces théories l'artiste oppose son culte pour cette même nature à laquelle par une étude incessante et obstinée il cherche à dérober le secret de la vie qui est à ses yeux celui du beau. C'est ainsi que pensaient les Grecs, et quoique leur statuaire nous montre des formes exquises, gardons-nous, toutefois, de croire que le modèle vivant, pour rappeler le mot de Zeuxis, n'ait pas conservé la première place dans les études et les travaux des artistes.

L'opinion de Platon n'est pas sur ce point différente de celle de Zeuxis. « Les arts d'imitation ne donnent-ils pas du plaisir par la reproduction de la réalité, et le sentiment attaché à cette reproduction, quand elle a lieu, n'a-t-on

pas raison de l'appeler agréable?... Cependant pour la bonté intrinsèque de leurs ouvrages, ce n'est pas du plaisir qu'ils causent qu'elle dépend, mais, pour le dire en un mot, du rapport d'égalité entre l'imitation et la chose imitée [1]. »

Mais comment apprécier ce rapport si on ne connaît la chose même? Ici, nous retrouvons dans Platon une idée que nous avons vue exprimée par Philostrate. Mais, malgré cet emprunt, peut-être y a-t-il dans la pensée du disciple quelque chose d'original. Selon la doctrine de Platon, il faut connaître l'objet imité pour bien juger de la justesse de l'imitation, pour apprécier, par exemple, si les proportions du corps ont été reproduites telles que les présente le modèle, si la position des parties et leurs correspondances sont bien observées [2]. Philostrate veut davantage : ce n'est pas à notre esprit qu'il s'adresse, c'est à notre imagination; ce qu'il semble lui demander, c'est qu'elle refasse au dedans d'elle-même l'image créée par l'artiste, si elle veut jouir du tableau. Ainsi, pour apprécier l'Ajax de Timomaque, ce qu'il lui faut concevoir, c'est Ajax lui-même tel que l'a vu le peintre, dans l'accès d'un sombre désespoir; alors seulement elle comprendra la beauté de l'œuvre, et goûtera l'émotion esthétique.

Cette vue qui se rattache à une théorie ingénieuse et profonde [3], il est peut-être permis de l'attribuer à celui qui

[1] Platon, *les Lois*, liv. II (trad. de Cousin). Voir *la poétique d'Aristote.*

[2] *Id. ibid.*

[3] Nous trouvons dans un article de la *Revue Germanique*, tom. X, p. 643, *Études sur le système d'esthétique de M. Th. Vischer*, la citation d'un passage de l'abbé Gioberti où se trouve indiquée cette théorie : « L'homme voit toujours la beauté en lui-même. A parler rigoureusement, l'objet beau n'existe jamais hors du spectateur, ou

le premier chez les anciens a si bien défini l'imagination artistique. Là en effet est la partie neuve et originale de la doctrine de Philostrate. M. Egger a très bien montré que ni Platon ni Aristote n'ont décrit et analysé cette faculté quoiqu'ils l'aient connue [1]. Le premier parle, il est vrai, dans un sublime langage de l'inspiration et de l'enthousiasme poétique ; mais il ne dit rien de l'imagination considérée comme force créatrice. A Philostrate revient l'honneur d'avoir expliqué ses procédés ; chez lui, ce n'est plus une certaine capacité de recevoir des images analogue à la mémoire [2] ; ce n'est plus, dans un autre sens, une simple vision poétique de la réalité ; c'est une puissance active qui combine, invente et crée ; en elle réside la vertu propre de l'art.

Dans la théorie du dessin et de la couleur comme dans le reste, Philostrate suit la grande tradition. Selon lui, nous l'avons vu, le dessin est le principal moyen d'expression· Telle est aussi l'opinion d'Aristote. Comparant dans la tragédie la fable et les mœurs, il dit que la première est comme l'âme du drame, tandis que les mœurs ne viennent qu'au second rang. « C'est à peu près, ajoute-t-il, ce qui a lieu pour la peinture ; en étalant les plus belles couleurs on ne fera pas le même plaisir que par le seul trait d'une fi-

plutôt, il n'est connu comme tel que quand il se réfléchit et réside dans l'âme qui le perçoit..... Ainsi celui qui crée le beau et celui qui ne fait que le considérer le voient également dans leur imagination, et le second ne pourrait en jouir, s'il ne le refaisait au dedans de lui-même, à l'imitation du premier : d'où il résulte que la jouissance causée par les beautés naturelles et artistiques est toujours proportionnelle à la puissance imaginative de celui qui l'éprouve. » Voir le passage.

[1] *Essai sur l'Histoire de la critique chez les Grecs*, ch. III, § VI, p. 175 ; ch. IV, § III, p. 287.

[2] Οἱ Στωικοὶ λέγουσι φαντασίαν εἶναι τύπωσιν ἐν ψυχῇ. Laert, lib. VII, *in Zenone*.

gure [1]. » Ce simple mot est toute une doctrine. Il rappelle et résume ce que dit sur ce point avec tant de justesse Philostrate. Ainsi ne pense pas, il est vrai, un commentateur du même Aristote, qui ose avancer cette singulière proposition que le peintre commence par représenter avec le dessin un homme en général pour en faire ensuite à l'aide de la couleur Socrate ou Platon [2]. Complaisant aussi pour la couleur parce qu'elle flatte le regard, le bon Plutarque se laisse aller à ses séductions [3]. Mais l'un et l'autre représentent le sentiment vulgaire. Philostrate, au contraire, nous transmet la théorie de la grande école, celle des artistes et des penseurs.

III.

L'esthétique de Philostrate comparée à celle des poètes.

Conforme à la doctrine de ces derniers l'esthétique de Philostrate l'est également à celle des poètes. Eux aussi voient dans l'imitation le fondement de l'art. Ce qui les charme surtout dans ses œuvres, c'est la nature naïvement observée et naïvement rendue. Quoique cette nature leur paraisse un divin modèle que l'artiste doit étudier sans cesse avec passion pour imiter la vie, cependant l'art lui-même leur semble encore supérieur, et ils découvrent dans ses productions quelque chose qui n'est pas dû à la simple

[1] Arist. *poet.* VI, § 2.
[2] Ammonius in decem categ. Aristot.
[3] Plut. *De aud. poet.*

imitation et qui dérive de la pensée propre de l'artiste. Celui-ci est inspiré ; il possède l'imagination qui invente et qui crée. Telle est la doctrine des poètes de l'anthologie.

Mais ils ont leur manière de proclamer ces vérités. Dans leur interprétation de l'œuvre d'art, tout est sentiment et image, nul mot de doctrine et de théorie. Sans jamais définir l'imagination, sans disserter sur l'idéal, ils nous donnent une idée des effets de l'une et de la nature de l'autre par d'ingénieux artifices. Le poète ne parle pas une fois de la nature bien imitée ; mais son imagination si habilement déçue par le mensonge de l'art est charmée. Pour traduire cette illusion à laquelle elle s'abandonne avec ravissement elle invente les tours les plus piquants. Quelle fraîcheur, quelle naïveté charmante d'impression dans tout ce qui a été dit sur la vache de Myron, sur cette image qui par sa réalité vivante trompe la nature entière ! C'est le berger que le poète avertit de mener paître son troupeau plus loin, de peur d'emmener avec ses génisses la génisse de Myron ; c'est le taon qui vient darder son aiguillon contre ses flancs ; c'est le taureau qui fait l'empressé auprès d'elle ; c'est le jeune veau qui la prend pour sa mère et croyant qu'il y a du lait dans sa mamelle d'airain vient mourir à ses pieds. La vache elle-même est prise d'illusion ; elle s'adresse au passant pour qu'il avertisse son berger qu'elle a été attachée là ; elle demande qu'on l'attelle à la charrue ; elle se plaint des cailloux que le pâtre lui lance parce qu'elle reste en arrière ; elle proteste contre le mensonge de Myron qui prétend l'avoir sculptée. Il n'est pas jusqu'à l'artiste qui ne soit dupe lui-même de son œuvre [1].

[1] Voir l'*anthologie de Planude*.

Ce n'est pas seulement dans le mouvement et dans l'action, c'est dans le sommeil même que la vie est reproduite par l'art avec la dernière illusion : « Ce satyre, dit Platon, Diodore l'a endormi, il ne l'a pas ciselé ; il dort [1] ! » « Malheureuse Ariadne ! s'écrie un autre ; ah ! ne l'éveillez pas ; car elle va s'élancer à la poursuite de Thésée [2]. » Ainsi toujours la même sincérité dans l'imitation remarquée et admirée par le poète. Et peut-il en être autrement, puisque cette vérité même est dans l'art comme dans la poésie le don le plus merveilleux des Grecs ?

Quant à l'imagination créatrice, comment la représenter ? Comment peindre la puissance du génie concevant les dieux dans toute leur dignité ? Par un simple mot, une seule image, mais un mot éloquent, une image sublime : « Ou bien Zeus est descendu pour te montrer ses traits, Phidias, ou bien c'est toi qui es monté au ciel pour voir le dieu [3]. » Sans doute elle est exposée en termes magnifiques dans Cicéron la théorie platonicienne de l'idéal, et jamais la pensée du grand écrivain n'a eu plus de noblesse ni sa prose plus d'éclat que dans ce passage où il représente Phidias créant son Jupiter. Mais quelles expressions abstraites égalent la grandeur de l'image du poète ? Le regard de Phidias tourné vers un modèle intérieur qui dirige son art et sa main, est-il comparable à cette intuition vive, à cette vision directe du dieu : sublime fiction, inventée pour peindre la puissance de l'imagination ! Elle plut à l'antiquité ; et on la trouve reproduite à l'envi par une foule de poètes. Tous les artistes qui ont conçu dignement la divinité l'ont

[1] *Anthol. de Planude.* 248.
[2] *Ibid.*, 146.
[3] *Ibid.*, 81.

contemplée elle-même. « Polyclète, celui qui seul a vu de ses yeux Junon, l'a représentée ici dans sa grandeur, telle qu'il l'a vue [1]. » Apelle aussi a vu Cypris sortant du sein des flots. Quelquefois, c'est en songe que le dieu s'est montré à l'artiste ; et la poésie du rêve transfigurant la réalité devient un nouveau symbole : « Tel que souvent dans des visites nocturnes le dieu m'est apparu en songe, tel on le voit ici [2] ». C'est Parrhasius, c'est l'artiste lui-même qui s'exprime ainsi.

N'est-il pas intéressant de voir Platon à son tour, après avoir dans ses ouvrages épuisé toutes les ressources de sa riche imagination pour définir l'inspiration, écrire ces simples vers supérieurs à toute analyse et d'un tour si fin : « Cythérée vint sur les flots de Paphos à Cnide pour voir sa propre image. Après l'avoir bien examinée sous tous ses aspects : « Où Praxytèle a-t-il pu me voir nue [3] ? » s'écria-t-elle. A cette question si piquante de la déesse un anonyme répondit : « Praxitèle n'a pas vu ce qu'il n'est pas permis de voir ; le ciseau de l'artiste a sculpté la déesse telle qu'Arès l'aima. » Voilà le secret du génie révélé : c'est en se représentant le dieu de la guerre, le dieu terrible, vaincu par cette grâce divine que la pensée de l'artiste était arrivée à en concevoir une digne image ; et c'est ainsi que le poète nous donne une idée de son inspiration.

Les critiques de l'anthologie reproduisent donc, traduite dans leur langue, la doctrine de Philostrate. Comme lui, ils rendent hommage à l'imitation, source première de l'art, et à l'imagination, qui crée les grandes œuvres. Leur

[1] *Anth. de Planude*, 216.
[2] *Anth.* appendice, n° 60. Il s'agit de l'Héraclès de Linde.
[3] *Anth. de Planude*, 160.

méthode est toute poétique ; aucune analyse, nulle théorie ; partout des impressions et des sentiments. Telle, du moins, elle se montre à nous à la belle époque de l'art. Chose curieuse ! Lorsque le goût s'est altéré, alors paraissent chez ces critiques des traces de doctrine et de discussions abstraites. Ils ne se contentent pas de sentir, ils analysent leurs impressions et y mêlent le raisonnement. Les froides réflexions remplacent les vives images. On disserte sur l'illusion [1] ; on oppose la nature à l'art dans un insipide parallèle ; mais en prétendant mieux définir le tableau, on le fait moins goûter.

[1] Voir, entre autres, dans l'*anth. de Plan.*, l'épigramme d'Arabius Scolasticus sur un tableau représentant Andromède, IV, 148.



CHAPITRE VI

LA CRITIQUE DANS PHILOSTRATE

I

La critique oratoire.

Philostrate, nous l'avons déjà dit, ne veut être que rhéteur. Ce point de vue, le seul vrai, explique le caractère général de son ouvrage, les qualités et les défauts qu'il présente. Chez lui, la critique est une œuvre oratoire, « opus oratorium ». Faut-il nous en étonner? La parole qui avait été dans tous les temps le grand art de l'antiquité continuait à être cultivée par les sophistes même dans le déclin complet de la véritable éloquence ; c'était un souvenir, une tradition des beaux jours du génie grec et romain. Du reste, si elle ne servait plus dans les luttes de la tribune et du barreau pour la défense des grands intérêts, devenue un spectacle très goûté, elle charmait, elle éblouissait encore les esprits ; elle ne procurait plus, il est vrai, les honneurs et le pouvoir ; mais elle gagnait toujours des triomphes au rhéteur qui devant un auditoire faisait montre de son ta-

lent. Ce dernier attirait les plus hauts personnages qui venaient se grouper autour de sa chaire. C'est ainsi que l'empereur Commode présent à Athènes pour célébrer les mystères voulut entendre le sophiste Adrianos, alors en grand renom. On vit arriver ce dernier vêtu d'une robe magnifique et couvert de pierreries, monté sur un char dont l'attelage avait des rênes d'argent; puis, lorsqu'il eut déclamé, il fut reconduit par un pompeux cortège aux applaudissements de ceux qui étaient accourus de tous côtés pour assister à ce spectacle. Quant à l'empereur, saisi d'admiration, il le combla de présents. Les Grecs honoraient ce sophiste comme on vénérait à Eleusis le pontife présidant à la célébration des jeux. Lorsqu'il passa de la chaire d'Athènes à celle de Rome, il obtint le même succès. Annonçait-on qu'il allait parler? Tous aussitôt, sénateurs et chevaliers, s'empressaient de se rendre à l'Athénée : il était écouté, dit Philostrate, comme on écoute un mélodieux rossignol. Sans doute ce dernier mot est triste, et l'esprit s'afflige en voyant le grand art des Périclès et des Démosthènes devenu un talent de parade. Mais il n'en est pas moins vrai que ces ovations faites à la parole étaient pour les Grecs un simulacre de ses anciens triomphes et qu'ils voyaient dans la présence du proconsul romain au milieu de l'auditoire du brillant rhéteur un hommage rendu à leur génie.

Cette gloire attachée au talent et cet enthousiasme qui accueillait encore sinon l'éloquence elle-même, au moins sa pâle image, explique pourquoi, dans l'école, tous les efforts du maître et des élèves étaient toujours tournés vers la culture de la parole. Dans l'absence de toute pensée, on s'attachait à polir la forme ; le beau style ravissait ces imaginations qui avaient toujours été amoureuses de l'art. Avec cette disposition des esprits, alors que tous les exercices de

l'école étaient des préludes à l'étude de l'éloquence, on s'explique que la critique artistique ait, comme tout le reste, revêtu une forme oratoire.

Du reste, si l'on veut remonter à la belle époque des lettres latines, la critique littéraire ne s'offre-t-elle pas dans Cicéron avec les mêmes traits? N'est-elle pas aussi une œuvre oratoire? La philosophie elle-même a chez lui un aspect semblable, et l'histoire, telle qu'il la définit et qu'elle se montre dans Tite Live se rapporte aussi aux habitudes du même génie. Elle a souvent un ton et un accent qui rappellent la tribune. Dans ses riches narrations brillent des effets et des tableaux qui semblent plutôt appartenir à un autre art. Quelquefois même l'exposition des faits revêt le caractère d'un plaidoyer éloquent. Loin de nous la pensée de vouloir assimiler en rien l'art des sophistes à celui de la belle époque du goût ; nous voulons seulement montrer que la critique telle qu'ils l'ont conçue se rattache à de grandes traditions.

Il faut voir maintenant quelles conséquences résultent de cette manière de comprendre et de traiter la critique. La première, c'est la science et l'érudition écartées. Tous les renseignements précis manquent à la fois. Ce tableau qui est décrit par le rhéteur se présente à nous sans date et sans signature. Quel en est l'auteur? Est-ce un maître célèbre ou un artiste inconnu? A quelle école appartient-il? Est-il de la belle époque ou de la décadence de l'art? On nous laisse tout ignorer. A plus forte raison rien n'est-il dit touchant la forme et les dimensions de ce tableau, sa disposition sur la muraille et la manière dont il y est fixé, si c'est une peinture murale ou un panneau encastré dans le mur, si l'œuvre est peinte à la détrempe ou à l'encaustique. Il est vrai que pour ces derniers renseignements on pourrait en

expliquer l'absence par ce fait que le tableau est supposé être sous les yeux. Mais ce n'est là qu'une raison secondaire. S'ils ont été éliminés, c'est en réalité parce qu'ils sont entièrement étrangers et contraires même au dessein du rhéteur. Tous ces détails techniques ne gâteraient-ils pas un beau morceau de style? Les heureux effets et les brillants contrastes ne souffriraient-ils pas d'un si triste voisinage? Il faut donc que notre curiosité se résigne à en être privée.

Malheureux scrupule de sophiste! dira-t-on. Sans doute! Mais songeons que Tite Live lui-même nous inspire quelquefois les mêmes regrets, et nous serons disposés à pardonner au rhéteur. N'est-ce pas, en effet, ce même souci de l'élégance qui chez l'historien nous coûte tant de détails intéressants? Où trouver chez lui ces documents authentiques, ces vieilles formules des lois, ces termes sacramentels des rites religieux? Avec quel soin n'a-t-il pas interdit à son élégante narration ces textes barbares? A ses yeux, c'eût été une rouille grossière qui en eût terni l'éclat. C'est pour obéir au même esprit qu'il ne reproduit pas les discours des personnages tels qu'ils ont été prononcés, quand il est vraisemblable qu'il les a entre les mains. Que dire de Salluste qui ne permet pas à Caton et à César de parler leur propre langue dans son histoire et qui leur prête la sienne? Conçoit-on une plus grande infidélité à la vérité historique? C'est que l'art a ses exigences; c'est qu'il faut que le style n'offre pas de disparates et que tout s'y fonde dans une harmonieuse unité.

Quand de si grands écrivains ont fait ces graves sacrifices à l'élégance, reprochera-t-on à notre sophiste un scrupule analogue? Est-il juste de lui demander compte, comme ont fait certains Allemands, de tous ces renseignements qu'il

n'a pas voulu donner, de tirer même de leur absence un argument contre l'authenticité de ses tableaux? Mais ces mêmes renseignements manquent dans les descriptions de l'anthologie; ils manquent dans celles de Lucien, qui est pourtant si exact et si précis; on ne les trouve pas en général dans toutes celles que nous ont laissées les anciens. Evidemment, ils ne sont pas dans le goût de l'antiquité; ils tiennent à une disposition d'esprit toute moderne, à notre curiosité, à notre besoin d'exactitude. L'antiquité, est touchée avant tout de l'art; ce qui est érudition et archéologie est pour elle d'intérêt secondaire.

Une seconde conséquence de la critique oratoire, c'est la recherche de tous les ornements. Les Allemands auraient voulu une description dépouillée de toute parure étrangère, un tracé exact et précis, une exposition nue du sujet, une indication des personnages avec notation détaillée des formes, des attitudes, des positions, en un mot, un inventaire complet. Il est évident que Philostrate ne pouvait répondre à un pareil programme. Nous montrerons plus tard comment, au lieu de se borner à la simple description, il a interprété le tableau en poète; pour le moment, contentons-nous de remarquer qu'il ne pouvait décrire les peintures avec cette sécheresse qu'on réclame de lui. Qui ne comprend tout ce qu'il y a d'ingrat dans une suite d'explications de tableaux? Dans les comptes-rendus de nos salons quel embarras ne se révèle pas chez le critique pour éviter l'ennui qui s'attache à une longue nomenclature, pour varier les tours et les formules? De là toutes sortes d'artifices et des contrastes ménagés avec art, contrastes de doctrine, de manière, de sujets. Philostrate semble avoir aussi cherché cet agrément dans la disposition des peintures de sa galerie. Il y a un arrangement très heureux

qui les fait valoir les unes par les autres. Les sujets mythologiques, les tableaux de genre, les paysages, les natures mortes sont rangés avec goût. Les scènes gracieuses ou terribles, les motifs familiers ou dramatiques, tout est disposé dans un ordre favorable à l'effet. Ne faut-il pas en cela louer le talent du rhéteur?

Dans la description même d'une peinture que d'esprit et d'imagination ne dépense-t-il pas pour donner de l'agrément aux moindres détails? Tantôt, il apostrophe ses personnages pour leur prêter un instant l'illusion de la réalité et le charme de la vie. Tantôt, pour décrire une série de marines, il suppose qu'il s'embarque et qu'il vogue sur une mer heureuse pendant qu'il voit défiler sous ses yeux les îles et les promontoires. N'est-ce pas par un artifice semblable que Diderot décrit une suite de paysages de Joseph Vernet? Ne simule-t-il pas une promenade à travers les sites les plus variés et les plus pittoresques qu'il décrit comme si c'était la nature elle-même et non l'œuvre du peintre? Si les délicats se plaignent du *procédé* qui parfois est trop visible, nous ne voulons pas réclamer. Sans doute Philostrate a des défauts; son style est recherché et prétentieux; mais on trouve aussi du talent dans ses descriptions. Il rappelle tel critique contemporain dans lequel il y a du rhéteur et du poète à la fois, qui lui aussi poursuit l'expression rare, avec plus de brillant encore et plus de relief [1].

Que les Allemands maintenant l'appellent dédaigneusement *rhéteur*, qu'ils déclarent que tout cet agrément de style n'est que « fard de *rhéteur* », ils prouvent qu'ils ne l'apprécient pas à son vrai point de vue. Ils le jugent en archéologues que ses descriptions frustrent des renseigne-

[1] Paul de Saint-Victor.

ments qu'ils voudraient y trouver; en érudits pour qui l'esprit et l'imagination ont peu de valeur au prix de la science. C'est au nom de cette science qu'ils le flétrissent et le condamnent. Mais quel ouvrage de critique artistique dans la littérature du jour supporterait donc l'épreuve à laquelle ils ont soumis le livre de Philostrate? Quel est celui qui offre des œuvres d'art une image si nette que, derrière la description, il permette de retrouver le tableau? Supposons que l'Apollon du Belvédère et le torse du Vatican fussent perdus et qu'il ne nous en restât que les magnifiques descriptions de Winckelmann, pourraient-elles nous donner l'idée de ces belles œuvres? Brunn, parmi les Allemands, rend justice sur ce point à Philostrate, et louant son talent, il avoue quelque part que ce point de vue a été négligé par les archéologues, « vu que ces mêmes savants ne s'occupent que des détails de l'explication du fonds même, et non du caractère propre de l'écrivain ». C'est précisément ce caractère que nous avons voulu faire ressortir.

Une troisième conséquence de la critique oratoire, c'est sa disposition unique à louer. C'est là une différence capitale qui distingue cette critique de la nôtre et sur laquelle il nous faut insister. Le propre de la critique est l'appréciation d'une œuvre d'art : tout ce qui sert à la faire comprendre est de son domaine. Or, une œuvre n'est bien comprise que si elle est décrite, expliquée, jugée. Sur le second point, il y a déjà une notable différence entre la critique ancienne et la nôtre. En effet, tandis que la première se contente d'indiquer ce qui sert à l'intelligence du sujet, expliquant la légende, les traditions historiques ou mythologiques, les circonstances du drame, ce qui précède ou suit la scène repré-

sentée, l'autre, étendant plus loin ses investigations, explique surtout une œuvre par l'histoire : le siècle où a vécu l'artiste, la vie de l'artiste lui-même, l'école à laquelle il appartient, les circonstances dans lesquelles son œuvre s'est produite, tout ce qui a pu en un mot déterminer le caractère et la nature de sa création, voilà ce qu'elle recherche.

Mais la critique ne borne pas là sa tâche. Malgré la doctrine contraire d'une école moderne qui prétend tout expliquer et tout justifier, nous osons affirmer que la principale fonction de la critique est de juger, c'est-à-dire de signaler dans l'œuvre ce qu'elle offre de bon et de mauvais, ses qualités et ses défauts. L'art a ses lois générales et chaque art, en particulier, a les siennes. C'est le philosophe qui dégage et établit les lois ; c'est le critique qui les applique aux cas particuliers. Cette application est délicate ; elle n'est pas toujours faite avec justesse, parce que, dit excellemment Lessing, « pour un critique judicieux, il y en a toujours cinquante qui ne sont que spirituels. » Or, toutes les discussions auxquelles elle donne lieu exigent un jugement et un goût très sûrs. Mais cette application de la loi est le rôle propre du critique, et s'il cesse de juger, il abdique. On juge la composition et la conception de l'œuvre ; on juge le dessin, le coloris, l'exécution. Eh bien ! la critique ancienne ne juge pas. Philostrate ne songe pas à signaler les défauts d'une œuvre. Il part de ce point que l'œuvre est belle, que l'artiste a du talent et qu'il ne s'agit que de comprendre et d'admirer. Pour lui, sa tâche est accomplie lorsqu'il a « loué le tableau ». C'est là son expression ; il y revient toujours. Il loue dans un tableau les différentes parties de l'art, remarquant surtout trois choses : l'habileté de l'artiste, ce qu'il appelle σοφία ; la

beauté de l'imitation, *μίμησις*; enfin ce qu'il désigne par *καιρὸς*, l'à-propos [1].

II

Point de vue particulier de Philostrate.

Un point de vue particulier du critique ne doit pas non plus être oublié. Il s'adresse, nous l'avons vu, à un enfant. Il annonce dans sa préface que cet enfant présidera à l'entretien. Ce petit personnage n'est nullement fictif ; il est vivant ; on l'entrevoit. Sa curiosité qui le porte vers les objets intéressants pour son âge, ses questions, les réponses du maître qui, malicieusement, l'éloigne un instant de ce qui l'attire pour l'y ramener ensuite, tout cela ne manque pas d'agrément. Il y a encore là un indice de la sincérité de Philostrate ; la vérité de ce rôle confirme ce qu'il dit de l'origine de son livre né d'une sorte de conférence du maître avec les disciples. Tout en le réduisant, l'écrivain n'a eu garde de l'effacer. Il est préoccupé d'instruire ce jeune

[1] Philostrate déclare que ces trois qualités sont les parties les plus hautes de l'art, *ἃ δὴ κράτιστα δοκεῖ τῆς τέχνης*, *Imag.* 1, 9. — Arist. *Eth. Nicom.* VI, 7 : *τὴν δὲ σοφίαν ἔν τε ταῖς τέχναις τοῖς ἀκριβεστάτοις τὰς τέχνας ἀποδίδομεν...... οὐδὲν ἄλλο σημαίνοντες τὴν σοφίαν ἢ ὅτι ἀρετὴ τέχνης ἐστίν*. D'après ce passage d'Aristote, le mot *σοφία* est donc le terme propre pour désigner la science de l'artiste. *Σόφισμα* employé souvent par Philostrate répond au terme *σοφία* et désigne une œuvre savante, ou un artifice ingénieux ; il doit s'entendre des combinaisons de l'art. Enfin *ἀκρίβεια* désigne le soin, la conscience, la correction, en un mot, la probité de l'artiste et de son œuvre.

auditeur : de là dans ses descriptions tant de détails qui sont étrangers à l'interprétation même du tableau ; de là de petites leçons d'histoire naturelle, de géographie, de mythologie, de morale même et de littérature.

Faute d'avoir compris la pensée du critique, on lui a fait un crime de ce qui entre dans son dessein. Dans le tableau intitulé *le Marais* [1], il parle de la végétation qui est propre aux marais ; puis, passant à la description des fonds, qui sont boisés, il signale les diverses natures d'arbres et de terrains qu'on rencontre aux différents étages des montagnes. Friederichs de s'indigner ; il rappelle le critique aux principes de l'art. « Le paysage comme fond, s'écrie-t-il gravement, ne doit attirer l'attention ni sur lui, ni sur sa nature; il est là pour tout autre chose. » Et il ne remarque pas que c'est l'imagination du critique qui dans les masses confuses d'un lointain boisé découvre ce que ses yeux ne voient pas, et cela pour l'instruction de l'enfant. Parle-t-il d'une île volcanique? Il ne manque pas de mentionner l'origine véritable du feu souterrain qu'il oppose aux fables des poètes [2]. Ailleurs, peignant un portique bâti en marbre phrygien, il oublie un instant le tableau qu'il décrit pour donner quelques détails sur ce marbre, sur sa nature, sa formation et la manière dont il revêt des colorations diverses [3]. Devant des pêcheurs qui retirent avec effort un filet chargé de thons, il saisit l'occasion de raconter comment a lieu cette pêche curieuse, n'omettant aucun détail, ni l'explication des causes pour lesquelles les thons naissent et se développent dans le Pont, ni la disposition régulière de leurs co-

[1] Philost. *Imag.* I, 9.
[2] *Id.*, II, 71.
[3] *Id.*, I, 12.

lonnes lorsqu'ils voyagent, ni la vigilance du guetteur qui, posté sur un haut rocher, signale aux pêcheurs l'approche de la bande [1]. En un autre endroit, c'est une agréable historiette sur une alliance piquante entre des oiseaux différents, une sorte de contrat passé entre les plongeons et un alcyon que les premiers appellent pour veiller sur leur sommeil, et à qui, en retour, ils donnent le soir la dîme de ce qu'ils ont pris dans leur chasse de la journée [2].

Il est évident que dans cet enseignement improvisé la mythologie et la poésie ont une large place. Chemin faisant, le critique conte les légendes, celles des dieux et des héros, ne négligeant ni la fable ni l'histoire. L'explication du sujet de chaque tableau lui permet d'entrer dans toutes sortes de détails curieux et instructifs. Il y a une allusion perpétuelle aux poètes dont son imagination est remplie. Il faut que l'enfant connaisse son Homère et son Théocrite. Héphæstos roule ses tourbillons de flammes dans les eaux du Scamandre. Le critique détourne un instant du tableau les yeux et la pensée de son auditeur pour lui apprendre cet épisode du poème d'Homère [3]. S'il voit Polyphème chantant Galatée, il s'empresse de rappeler la tradition poétique sur les Cyclopes, ces étranges personnages. Il n'oublie ni ceux d'Homère, ni surtout celui de Théocrite ; et c'est précisément ce souci du rhéteur ne voulant pas laisser ignorer à son jeune auditoire une aussi curieuse figure qui a causé chez les interprètes du tableau le plus grand embarras. Ce Polyphème avec son œil unique et son

[1] Philost. *Imag.* I, 12.
[2] *Id.*, II, 17.
[3] *Id.*, I, 1.

unique sourcil, ce nez épais qui descend sur la lèvre, ce personnage du poète, ils ont cru que c'était la figure du peintre, et n'ont pas vu que le critique ne le retraçait avec ces traits empreints dans la mémoire de tous les lettrés que pour faire connaître à l'enfant un type puissant, et divertir un instant son imagination effrayée par le spectacle de ce « mangeur d'hommes [1] ».

Quelquefois Philostrate rapproche le poète et le peintre. Dans le tableau de *Poseidon et Amymone*, il marque la différence qu'il y a entre le Poseidon d'Homère et celui de l'artiste, l'un traîné par des chevaux terrestres, l'autre par des hippocampes ; l'un, qui a l'air irrité, l'autre qui est joyeux et animé par l'amour ; et c'est encore une manière de reporter la pensée des jeunes gens vers un célèbre épisode de la poésie homérique [2].

Quelques conseils adressés au jeune âge ménagent aussi une petite place à la morale. Le critique fait-il remarquer que le visage du jeune adolescent, dans le tableau de Cômos est caché dans l'ombre : « Il avertit, ajoute-t-il, ceux de son âge de ne prendre part à l'orgie que voilés [3]. »

La gymnastique, chère à Philostrate, ne sera pas oubliée. Il se plaît à instruire le jeune enfant de tout ce qui se rapporte aux jeux de la palestre. La lutte, le pancrace, le jet du disque sont décrits par lui dans le dernier détail. On apprend les lois de ces différents combats, les postures et les manœuvres diverses, tous les artifices de l'attaque et de la défense. Héraclès et Antée luttant ensemble donnent lieu à des réflexions sur la nature de la vraie force qui

[1] Philost. *Imag.* II, 18.
[2] *Id.*, I, 8.
[3] *Id.*, I, 2.

consiste, non dans la puissance brutale de la masse, mais dans les justes proportions d'un corps bien construit et bien équilibré, et aussi dans la science.

Ce dessein de l'auteur d'intéresser un jeune enfant nous est enfin révélé par l'attention qu'il accorde à ces Érotés dont le rôle est si piquant et si ingénieux dans l'art ancien. Evidemment, les ébats et les occupations de ces petits génies ne peuvent manquer de charmer son imagination naïve. Aussi, partout où il les rencontre, le critique les considère-t-il avec complaisance. C'est ce qui explique tant de jolies scènes observées et décrites avec le plus vif intérêt : les Érotés montés sur des cygnes, joûtant entre eux et se livrant à des évolutions diverses, dans le tableau du *Marais* [1] ; ceux qui scient une poutre, dans celui de *Pasiphaë* ; et, dans le tableau où sont représentés leurs jeux charmants, ceux qui se renvoient une pomme, ceux qui se lancent des flèches, ceux qui luttent, ceux qui poursuivent un lièvre, tous pleins de vivacité, de légéreté et de grâce.

[2] Philost. *Imag*. I, 9.



CHAPITRE VII

LA CRITIQUE DANS PHILOSTRATE

(Suite).

INTERPRÉTATION POÉTIQUE D'UN TABLEAU

I

Les Principes.

« Une véritable œuvre d'art, dit Gœthe, comme une œuvre de la nature sera toujours infinie pour notre esprit ; nous la contemplons, nous la sentons, elle agit sur nous, mais nous ne pouvons proprement la connaître à fond, et nous pouvons bien moins en exprimer par le langage l'essence et le mérite [1]. » Vérité profonde exprimée par un homme qui avait une haute intelligence de l'art ! Ainsi, ce n'est pas seulement l'esprit qui devant une grande œuvre artistique se déclare impuissant pour en saisir les beautés infinies ; c'est aussi la langue qui est inhabile à les rendre. Quel moyen en effet de décrire un tableau, et de traduire

[1] Gœthe, *Laokoon*, 1797.

par des mots ce qui est exprimé par des formes et des couleurs? Par quels termes représenter les groupes et les attitudes, l'expression et ses délicates nuances, la lumière et l'ombre avec leurs effets variés, leurs multiples reflets. Et le drame, dont le tableau ne présente qu'un moment fugitif, comment le faire comprendre? Comment enfin donner de l'œuvre entière un juste sentiment?

Cette tâche difficile qui s'impose au critique, Philostrate l'a tentée, non sans quelque succès. Pour y réussir, il a, suivant la judicieuse remarque de Jacobs [1], emprunté aux poètes leur méthode. Ainsi, selon cette vue, ces prétendus artifices qu'on reproche au rhéteur comme les inventions d'un art grossier ne seraient que les procédés légitimes de l'imagination poétique employant les ressources qui lui sont propres pour interpréter un tableau, et rendre sensible à l'intelligence ce qui ne s'adresse qu'au regard. Loin de nous la pensée de prêter au sophiste des combinaisons savantes : il a naturellement employé les moyens qui s'offrent à l'esprit pour traduire dans une langue ce qui a été exprimé dans une autre. Il y a en effet deux langues bien différentes, celle des peintres et celle des poètes, et rien ne peut passer de l'une dans l'autre sans une sorte de transposition. Tout le monde connaît le groupe pathétique de Niobé défendant sa dernière fille qui s'est réfugiée dans le sein maternel. La main droite de la mère est posée sur l'enfant, et de la gauche élevée elle ramène les plis de son vêtement pour l'envelopper et la cacher. L'aspect est sublime; tout en elle, le regard et l'attitude, révèle une suprême prière, une protection désespérée. Comment le poète traduira-t-il ce simple geste, qui est si puissant, sans

[1] Philost. *Imag.* p. XVI.

en affaiblir l'expression ? Il n'a qu'un moyen : il exagérera. Il représentera la mère enveloppant son enfant de son vêtement et de son corps tout entier ; il montrera ce que la statuaire a seulement laissé deviner ; et par son hyperbole il atteindra à peine à l'expression sublime du modèle :

Ultima restabat quam toto corpore mater
Tota veste tegens : « Unam minimamque relinque
De multis minimam posco, clamavit, et unam [1]. »

C'est ainsi que la poésie a ses procédés particuliers. Or, le critique est poète, qui en doute ? C'est donc en poète qu'il interprétera le tableau. Il est libre de décrire les formes et les attitudes ; mais qu'il réussira bien mieux à nous faire voir un personnage si, bornant la représentation de ces formes à un ou deux traits bien choisis, il se contente de seconder notre imagination ; surtout si, négligeant la peinture physique, il passe au portrait moral, s'il nous fait connaître les sentiments qui animent le personnage, si enfin au lieu de parler en son nom, il lui prête la voix pour qu'il explique lui-même quelles passions agitent son cœur.

Mais comment faire saisir le drame dans lequel ces personnages sont engagés ? Ici, est pour le critique la plus grave difficulté. De toute une action l'artiste ne peut représenter qu'un moment, et très court. Mais ce moment lui suffit pour tout expliquer. Il a des ressources particulières pour nous montrer tout le drame dans cet unique instant, pour nous faire deviner et ce qui a précédé et ce qui va suivre. Timanthe était un peintre d'esprit ; aussi Pline a-t-il pu dire de lui que ses tableaux laissaient plus entendre

[1] Ovide, *Metamorph.* lib. VI.

qu'ils ne montraient [1]. Que cet éloge ait été mérité particulièrement par Timanthe, nous le voulons bien; mais il n'en est pas moins vrai que toutes les belles œuvres doivent sur ce point ressembler aux siennes. Cet effet magique tient au choix heureux que l'artiste a fait du moment représenté.

Il y a sur les conditions de ce choix une réflexion bien profonde de Gœthe : « Si une œuvre plastique doit se mouvoir réellement devant nos yeux, il faut choisir un moment de transition. Il faut qu'un instant plus tôt aucune partie de l'ensemble n'ait dû se trouver dans cette position et qu'un instant après chaque partie soit forcée de la quitter. Par là l'ouvrage paraîtra toujours vivant et nouveau à mille et mille spectateurs [2]. » Ce moment que Gœthe caractérise si bien est celui dont parle aussi Lessing lorsqu'il dit que l'artiste doit choisir « l'instant le plus fécond possible », et il entend par instant fécond « celui qui laisse le champ libre à notre imagination [3]. »

Si cette doctrine est profondément vraie, peut-on admettre que le critique en décrivant un tableau ne reproduise du drame que le moment unique représenté par l'artiste ? Privé de tous les moyens dont dispose celui-ci pour aider notre imagination, ne resterait-il pas dans ce cas bien au-dessous de l'œuvre peinte, et par scrupule de fidélité son interprétation ne serait-elle pas infidèle? Il lui est donc nécessaire s'il veut faire comprendre le drame [4] d'en développer tout le cours, de représenter non seulement ce qu'il

[1] Pline, *Hist. nat.* lib. XXXV, 74 : *In unius hujus operibus intelligitur plus semper quam pingitur.*

[2] Gœthe, *Laokoon.*

[3] Lessing, *Laokoon*, § III.

[4] Philostrate appelle le sujet d'un tableau τὸ τοῦ ζωγράφου δρᾶμα, *Imag.* II, 7, 9, 10. — Achille Tatius se sert de la même expression.

voit, mais aussi ce qui se lie à l'action. Il est tenu à un retour vers le passé et à un pressentiment de l'avenir. Alors l'esprit comprend tout, alors est satisfait un besoin de notre intelligence qui ne peut se contenter de ce qui est imparfait et mutilé, et qui réclame un développement régulier, un tout complet.

Le poète ne nous jettera donc pas comme l'artiste au milieu de l'action, *in medias res.* Il la représentera dès son origine, et c'est seulement grâce à cet artifice qu'il obtiendra dans son art le même effet que l'artiste dans le sien. C'est ainsi que procède Homère, et c'est précisément ce qui a trompé ses interprètes. Sur le bouclier était représentée la vie pastorale. Pour en retracer l'image, il avait plu à l'artiste de choisir une scène tragique : deux lions dévorant un bœuf sous les yeux des pâtres et des chiens au milieu du troupeau effaré [1]. Homère reproduit la composition ; tout est indiqué par un dessin net et précis, le drame et les personnages. Mais un simple croquis ne pouvait suffire au poète ; ce qu'il lui fallait, c'était un tableau complet et vivant. Alors tout le détail se représente à la fois à son imagination émue : les bœufs sortent de l'étable ; ils se rendent au pâturage ; deux lions se présentent ; ils saisissent un taureau, ils l'entraînent ; les chiens et les bergers volent à son secours. Le poète voit tout ; même il entend tout, et les joyeux mugissements du troupeau quand il quitte l'étable, et le cri de détresse poussé par la malheureuse victime lorsque elle est saisie. Vue dans ce cadre, comme la scène représentée s'anime ! Comme elle devient pathétique ! Les interprètes d'Homère se trompent donc quand ils voient dans toutes les scènes qui la précèdent une série de

[1] Homère, *Iliade*, XVIII, v. 473-486.

tableaux. Ils méconnaissent sa méthode qui à une description sèche substitue une poétique interprétation, seule capable de nous initier au véritable sentiment de l'œuvre.

Oui, selon le mot de Gœthe, une œuvre d'art est *infinie*. Elle présente à nos regards la moindre partie d'elle-même; ce qu'il y a de plus grand en elle, c'est ce qu'ajoute notre imagination provoquée et mise en jeu par l'artiste. Un tableau ne renferme pas seulement ce que celui-ci y a mis, mais ce que nous y mettons nous-mêmes ; et cette part de notre âme et de nos pensées est ce qui nous intéresse le plus. C'est la grandeur de l'art de pouvoir être ainsi, dans ses effets et dans sa puissance, comparé à la nature. Comme elle, il éveille toutes nos facultés, et excite dans notre cœur mille sentiments ; il fait naître cette douce illusion de notre âme qui croit voir ce qu'elle ne voit pas réellement. Qu'est-ce alors que le critique qui se borne à reproduire le tableau tel qu'il est, et ne nous dit pas ce qu'il pense, ce qu'il rêve à propos de ce tableau ? Que nous importe sa froide description ?

Pour subvenir à l'impuissance de la langue, l'imagination suggère au critique mille autres artifices dont l'usage est si naturel qu'ils sont à peine remarqués. Ainsi, elle appelle au secours de la vue tous les autres sens ; elle traduit par leurs impressions ce qui ne s'adresse qu'aux yeux. Dans un tableau le poète entend les bruits divers, les sons de la lyre, le cliquetis des crotales qui égaient une fête ; il sent l'arome des fleurs, le parfum des autels sur lesquels flotte l'encens. Ainsi l'ouïe, l'odorat, le toucher même sont intéressés. Toutes ces sensations se mêlent et se confondent pour traduire une impression unique.

Cette méthode que nous venons de définir est précisément celle que suit Philostrate. Lui aussi ne se borne pas dans

ses descriptions à ce qui est représenté ; il voit l'ensemble du drame. Il raconte tout ce qui a précédé ou suivi le moment choisi par l'artiste. Il entend également la voix des personnages du tableau. Il sait ce qu'Apollon dit à Maïa quand le dieu vient se plaindre de l'espiègle qui lui a dérobé ses bœufs ; il sait ce que redisent dans leur hymne ces jeunes filles qui célèbrent Aphrodite éléphantine ; il sait encore ce que chantent et Amphion jouant de la lyre et les Andriens fêtant Dyonisos, joyeusement étendus sur le gazon [1].

II

Les exemples.

Nous allons étudier dans Philostrate quelques exemples de cette interprétation poétique d'une œuvre d'art. Mais auparavant il ne sera pas inutile d'en citer un curieux modèle emprunté à Catulle et qui achèvera d'en faire comprendre la nature. Qui croirait qu'une épopée tout entière a pu être inspirée par la seule vue d'un tableau ? C'est pourtant ce que nous allons voir. Deux scènes familières à l'art antique étaient représentées sur la draperie qui ornait le lit nuptial de Thétis [2] : d'un côté Ariadne abandonnée par Thésée dans l'île de Naxos, de l'autre Dionysos, à la tête de la troupe des ménades cherchant celle que son amour doit consoler. L'artiste avait séparé cette fois deux motifs que

[1] Philost. I, 25 ; II, 1 ; I, 10 ; I, 24.
[2] Catulle, *De Nuptiis Pelei et Thetidos.*

l'art se plaisait souvent à réunir. Le second tableau est indiqué en traits sommaires; mais le premier interprété par le poète est devenu un chant épique.

« On voit, dit-il, Ariadne qui, du bruyant rivage de Dia regarde fuir le rapide vaisseau de Thésée, et ne peut vaincre son indomptable douleur. Elle n'en croit pas ses yeux; car, c'est en sortant d'un sommeil perfide que l'infortunée se voit abandonnée sur la rive solitaire. Cependant l'oublieux Thésée frappe les flots de ses rames et livre au souffle des orages ses vains serments [1]. »

C'est un tracé élégant et correct de la scène telle que nous l'offrent avec de légères variantes les peintures campaniennes. Mais l'imagination du poète pouvait-elle se contenter de ces simples traits? Pouvait-elle s'enfermer dans les limites étroites du tableau? Non : l'artiste lui-même l'invite à en sortir, et elle s'élance bien au-delà. Emu à la vue de cette amante infortunée, le poète se retrace l'histoire tout entière de son malheur. Il voit les événements qui l'ont conduite sur cette plage déserte; il la voit elle-même non pas seulement comme l'a montrée l'artiste, mais dans les moments qui suivent son réveil, échevelée, demi-nue, courant dans son délire au-devant des vagues furieuses; il entend ses sanglots et ses plaintes, et lui prête, pour exprimer sa douleur les plus pathétiques discours, les apostrophes les plus véhémentes à l'infidèle qui l'a trahie. Puis, lorsque la malédiction s'est échappée des lèvres de la malheureuse, il en annonce les effets; il montre l'appel à la vengeance entendu par les dieux, et l'indigne époux puni par la mort d'un père victime d'une méprise que la divinité a préparée.

[1] Vers 52-59.

C'est ainsi que le drame déroule toutes ses scènes émouvantes depuis la première origine jusqu'au tragique dénouement. Jamais la poésie n'a donné d'une œuvre d'art un plus sublime commentaire. On le reconnaît : l'œuvre même est toujours présente sous les yeux du poète. Seulement impuissant à traduire d'un mot l'expression de l'amante où se peignaient à la fois, au moment d'un douloureux réveil, tant de sentiments divers, la surprise, la douleur immense d'un amour trahi, l'effroi de la solitude, il développe dans une succession d'actes et de paroles ce que l'artiste a pu mettre dans un unique regard et dans un seul geste. Mais ce qu'il y a d'admirable, c'est que dans cette riche variété d'incidents, l'unité du tableau se maintient toujours ; toujours le motif principal reparaît. C'est à Thésée qui fuit, c'est à l'amante solitaire que revient sans cesse la pensée d'Ariadne ; et le dernier vers ramène encore sous nos yeux « la triste Ariadne le regard toujours tourné vers le vaisseau de l'inconstant, roulant de noirs chagrins dans son âme blessée. »

Ce rôle de la poésie dans l'interprétation d'un tableau rappelle une piquante anecdote qui montre la musique remplissant un office semblable [1]. Elien parle d'un tableau de Théon, ce peintre remarquable par l'imagination, qui représentait un guerrier s'élançant au combat, le regard farouche, le bouclier d'une main, le glaive de l'autre. Tout dans son attitude était menaçant. L'artiste n'avait mis à ses côtés aucun autre personnage. Avant de montrer ce tableau, il eut soin d'exciter l'imagination des spectateurs en se servant de cet ingénieux artifice. Par ses ordres, un joueur de flûte fit entendre un chant guerrier ; et ce ne fut que lors-

[1] Elien, *Var. Hist.*, lib. II, cap. 44.

qu'une sorte d'enthousiasme belliqueux eut saisi les âmes que l'artiste fit paraître son soldat. C'est ainsi que la musique prêta en cette circonstance son concours à la peinture. Elle monta peu à peu les imaginations au ton du tableau; la note était donnée, l'impression esthétique pouvait plus aisément se produire. Dans l'interprétation d'un tableau la poésie produit des effets analogues. Elle prépare, elle excite l'imagination; elle nous donne le sentiment de l'œuvre et l'impression vraie. Elle a ses mélodies à elle qui répondent aux préludes et aux accords du musicien, et, par une suite de variations exquises, elle nous fait comprendre le thème principal.

Nous ne prétendons pas trouver dans Philostrate la belle poésie de Catulle ; peut-il y avoir rien de commun entre cette large inspiration épique et le talent ingénieux du rhéteur? Mais il est certain que ce dernier dépense bien de l'esprit dans ses tableaux pour faire comprendre l'œuvre qu'il décrit et pour nous communiquer le sentiment qu'il en a. Sous ce rapport sa description du tableau de la *Chasse au sanglier* est un morceau intéressant[1]. Qu'il n'y ait pas là un peu de rhétorique, c'est ce qu'on ne saurait prétendre. Mais en revanche la peinture est animée.

Deux scènes bien distinctes se présentent dans cette composition : le départ pour la chasse et la défaite du sanglier. Décrire avec exactitude chacune d'elles n'était pas la tâche principale du critique ; mais représenter le mouvement et la vie, voilà quel était son effort, et il y a réussi. Elle a de l'entrain et de l'élan, sa troupe de jeunes chasseurs, tous beaux cavaliers dont la fière tournure et la bonne grâce rappellent les gentilshommes de Cuyp. Parmi eux se détache

[1] Philost. I, 27.

un brillant adolescent autour duquel les autres s'empressent et qui forme le centre de la composition. En traitant d'un pinceau plus soigneux cette gracieuse figure, le critique appelle et retient sur elle le regard, comme dans le tableau. S'il ne mentionne pas les plans expressément, il fait deviner le second par d'ingénieux artifices.

Mais ce qu'il a su rendre intéressant, c'est la seconde scène. Il se garde bien de la retracer tout de suite; le dernier acte du drame ne sera émouvant, il le sait, que si nous avons suivi toutes les péripéties de la lutte, si avec les chasseurs nous avons lancé la bête pour la poursuivre de retraite en retraite jusqu'à ce marécage, son dernier asile, où assaillie de tous côtés, elle tombe sous les coups d'un jeune vainqueur. Qu'il nous montre alors le beau cavalier dans l'attitude même où il vient de frapper l'animal, ce dernier à ses pieds, assiégé par les chiens qui achèvent de le porter par terre, sur la rive tous ses compagnons qui applaudissent à son triomphe; alors, nous voyons la scène, nous comprenons et goûtons le tableau.

Le talent que nous cherchons à faire ressortir dans Philostrate est celui du critique initiant le lecteur à l'intelligence de l'œuvre. Pour cela, il faut que dans la description les personnages vivent et se meuvent; sèche et nue cette description, si exacte qu'elle soit, ne nous fait rien sentir et rien voir. Veut-on s'en convaincre? Il n'y a qu'à comparer Philostrate et Libanius. Il y a de ce dernier deux descriptions qui répondent entièrement aux conditions exigées par les Allemands [1]. Les tableaux ont un caractère d'authenticité irrécusable, puisque c'est dans la cour même du

[1] Libanius, Ἔκφρασις γραφῆς ἐν βουλευτερίῳ, édit, Morell., Paris, 1606, p. 174 et p. 181.

sénat que l'auteur les a vus ; le tracé est net et précis ; tout est noté chez les personnages, leur geste, leur attitude, leur position respective ; quelquefois même on distingue s'ils sont vus en entier ou à mi-corps ; les figures secondaires ne sont pas oubliées, ni les accessoires. Faut-il ajouter que les sujets sont piquants pour nous puisque étant agrestes, ils nous donnent, comme un spécimen de l'école rustique dans la peinture ancienne. Malgré tant de causes d'intérêt, ces descriptions sont tout à fait insignifiantes.

Dans celle qu'on pourrait intituler *Le chariot* [1], on voit un char rustique qui rentre des champs avec une charge trop lourde. Plusieurs hommes s'empressent autour pour le soutenir ; la scène est curieuse :

« C'est à la campagne. On voit des maisons de paysans, les unes grandes, les autres petites, avec des lignes de cyprès. Les arbres ne sont pas vus en entier, car les maisons les cachent ; mais leurs sommets se montrent par dessus. Sans doute ils offrent aux paysans un lieu de repos où l'ombre du feuillage et le chant des oiseaux les récréent et les invitent à s'asseoir. Quatre personnages sortis de ces maisons sont représentés. L'un, comme l'indique le geste de sa main, donne des ordres à un tout jeune homme debout à ses côtés ; ce dernier est dans l'attitude de l'attention. Un troisième personnage qui s'est avancé de quelques pas devant les maisons un bâton dans la main gauche et la main droite étendue semble crier quelque chose à des gens occupés autour d'un chariot. En effet, un chariot chargé, je ne dirai pas si c'est de paille ou d'autre chose, vient de rentrer des champs et tient le milieu du chemin. Les

[1] Liban., Ἔκφρασις γραφῆς ἐν βουλευτερίῳ, édit. Morell., Paris, 1601, p. 174.

hommes ayant assez négligemment disposé la charge de la voiture s'empressent de venir au secours, l'un d'un côté, l'autre, d'un autre. Celui-ci qui a le corps tout nu soutient le fardeau avec un bâton; de celui-là on ne voit que le visage et le haut du corps; mais on devine à son expression qu'il aide aussi. Le reste est caché par le chariot qui n'a pas quatre roues, comme dans Homère, mais seulement deux; la charge déborde, et les bœufs ont besoin de secours. Ceux-ci sont roux, bien nourris et ont de larges fanons. Un paysan les conduit, dont la courte tunique est relevée par une ceinture au-dessus du genou. De la main droite, il a saisi les traits et tire, tandis que de la gauche il tient un bâton, inutile, du reste, pour stimuler l'ardeur des bêtes. Il suffit pour cela de la voix, et le regard du paysan semble indiquer qu'il leur adresse une de ces bonnes paroles que le bœuf comprend. Son chien, car il a un chien pour le garder pendant son sommeil, est là qui court le long de l'attelage. Le charriot passe devant un temple indiqué par des colonnes que des arbres dominent. La statue de la divinité ne se voit pas dans le tableau. Peut-être les arbres mêmes sont-ils l'objet d'un culte; peut-être aussi y a-t-il une statue que ces arbres empêchent de voir. »

« Tout y est : rien n'y est! » disait avec sa bonhomie d'artiste un vieux maître de notre école contemporaine qui certes s'y connaissait [1]. Oui, tout y est! Voilà la scène et les

[1] On raconte que Corot sortait de grand matin pour aller peindre d'après nature. Il travaillait jusqu'à l'heure où le soleil étant déjà haut, la lumière, devenue plus vive, permet de distinguer nettement toutes choses. Il se levait alors et se retirait en disant : *Tout y est : rien n'y est*. Le soir, on le voyait revenir lorsque l'ombre naissante, atténuant les détails et noyant les fonds, rend à la nature son mystère et sa poésie. Il reprenait ses pinceaux et se remettait à l'œuvre : *Rien n'y est : tout y est*, disait alors le vieux maître.

personnages, leur aspect, leur attitude, leur geste, voilà le décor enfin. Pourquoi donc l'imagination reste-t-elle indifférente ? C'est qu'une chose manque à la description, une chose qui est tout : le sentiment ! Sans doute, l'analyse est très exacte ; mais où est la poésie ? Où est le charme des choses agrestes ? Pourquoi l'air et la lumière ne baignent-ils pas le paysage et n'enveloppent-ils pas les arbres, les maisons ? Pourquoi la bonne odeur des champs ne vient-elle pas jusqu'à nous ? L'effort de tous ces personnages groupés autour du char pesant est vraiment dramatique ; image du rude labeur de l'homme, il devrait nous émouvoir ; mais rien ne nous intéresse parce que rien ne vit, ni les paysans, ni les bœufs, ni le chien ; ce sont des figures vagues, effacées, immobilisées dans leur attitude. Nous n'entendons pas les voix, nous ne voyons pas l'effort des muscles tendus. Froid spectateur du tableau, le critique nous en a retracé l'image sans rien goûter ni sentir, par conséquent, sans nous communiquer ce que lui-même n'éprouvait pas.

Nous n'adresserons pas le même reproche à Philostrate. Touche-t-il par hasard à un sujet agreste, comme tout est autrement compris ! Nous ne pouvons rien citer de lui qui soit analogue au tableau dont nous venons de parler. Mais une de ses descriptions nous présente une autre scène qui, toute différente qu'elle est, nous permet cependant un rapprochement. Là, en effet, se détache avec un relief puissant la physionomie originale d'un paysan. Il a un nom, celui-là ; il représente même une race. Ses traits sont nettement accusés, et le paysage encadre bien la figure.

« Apre est ce personnage et âpre, par Héraclès, la terre qui le porte ! C'est ici l'île de Rhodes et son plus sauvage endroit, la contrée des Lindiens, sol fertile en raisins, mais

impropre au labour et impraticable au charroi. Cet homme à l'expression rude et d'une robuste vieillesse, c'est un paysan, c'est Thiodamas, si vous avez jamais entendu ce nom. Mais quelle audace est en lui ! Il se courrouce contre Héraclès parce que celui-ci survenu lorsqu'il labourait égorge l'un de ses bœufs et le dévore, habitué qu'il est à semblable pâture. Vous avez peut-être rencontré le héros dans Pindare lorsqu'ayant pénétré sous le toit de Coronos, il mange un bœuf entier sans même laisser les os. C'est à l'heure où l'on dételle les bœufs qu'il est venu trouver Thiodamas ; il s'est procuré du feu à l'aide des cailloux qu'il a ramassés, et le voilà rôtissant le bœuf, tâtant les viandes pour voir si elles sont déjà tendres et accusant presque la lenteur du feu. L'artiste n'a pas négligé l'aspect de la contrée ; là où elle a permis de labourer une petite parcelle du sol, elle n'est pas infertile, si je juge bien. Héraclès tend vers son bœuf tout l'effort de sa pensée et n'a qu'une attention distraite pour les malédictions de Thiodamas qui ne servent qu'à lui dérider le front. Quant au paysan, il lance des pierres à son ennemi. Il porte le vêtement dorien. Malpropres sont ses cheveux et crasseux son visage. Son genou et son bras sont ceux des athlètes que forme cette terre chère à ses nourrissons [1]. »

N'est-il pas vrai qu'il est vivant ce personnage ? On le voit, on l'entend ; tout est expressif en lui : ses formes rudes, son aspect inculte, son irritation farouche. Et quel contraste piquant avec Héraclès dont la voracité insouciante et railleuse redouble ses transports. L'anecdote est d'ailleurs piquante et spirituellement contée par Philostrate qui ajoute en manière de conclusion que Thiodamas fut dès lors

[1] Philost. II, 24.

en grande vénération chez les Lindiens. De là naquit aussi leur coutume d'immoler à Héraclès un bœuf de labour, sacrifice auquel ils préludent par des exécrations, sans doute celles que proféra le paysan. « Héraclès en rit, les Lindiens le maudissent : il les comble de biens. »

C'est ainsi que Philostrate ne décrit pas simplement ses personnages ; il nous les fait comprendre. Il sait dégager la poésie que renferme le tableau et son interprétation nous en révèle les beautés.

III

Solution d'une difficulté à l'aide des principes établis.

Toutefois, c'est précisément ce mode d'interprétation qui dans l'examen des tableaux de Philostrate a suscité les plus graves difficultés aux archéologues allemands. Il les a déçus par ce mélange de fiction et de vérité, ce qui est réellement représenté étant confondu avec ce qu'y ajoute l'imagination du critique. Il a compromis tout d'abord à leurs yeux l'unité d'un grand nombre de tableaux et provoqué par suite des doutes sur leur authenticité. La raison de Welcker elle-même si nette et si lumineuse s'y est parfois laissé surprendre. Nous allons en donner un exemple.

Un des tableaux de Philostrate représente le combat d'Héraclès et d'Antée. La légende est bien connue ; les poètes y font maintes fois allusion [1], et l'art s'en emparant

[1] Pindare, *Isthm.*, III, 70.

de bonne heure y reconnut un beau motif d'où il a tiré de nombreuses représentations. Héraclès et Antée aux prises étaient figurés dans un bas-relief du temple de Thésée, à Athènes, et sur le fronton du temple d'Héraclès, à Thèbes, fronton dû à la main de Praxitèle. Polyclète, au rapport de Pline [1], avait aussi représenté les deux puissants athlètes, et la statuaire ne se lassa point de les reproduire. Le temps a épargné plusieurs de ces monuments parmi lesquels il faut ranger le célèbre groupe de Florence. Et ce n'est pas seulement la grande sculpture qui se plut à traiter ce sujet; un art plus modeste, celui des terres cuites, l'aborda également. D'autre part, on trouve la même scène retracée sur les vases, et c'est elle que nous présente le beau cratère d'Euphronios [2]. La peinture, elle aussi, ne la négligea pas plus que la statuaire comme le prouve le tableau du sépulcre des Nasons.

Il est vraiment intéressant de comparer entre elles toutes ces représentations du même motif, et de voir comment elles ont été différentes selon les lois et les conditions diverses de chaque genre ; comment la sculpture l'abordant par son hardi côté fit pyramider le groupe d'une manière pittoresque en dressant Antée et en l'asseyant sur la poitrine ou la cuisse d'Héraclès, tandis que la peinture de vases, par une autre méthode, allongeant sur le sol les deux lutteurs, a disposé le sujet en longueur pour occuper l'espace qu'elle avait à remplir [3] ; comment enfin la terre

[1] Plin. *Hist. nat.*, lib. XXXIV, 8.

[2] *Musée Campana.* Ce cratère porte le nom de l'artiste ; le nom des personnages est aussi inscrit. Il est d'un style intermédiaire entre le style archaïque et le grand style. — Voir aussi le même sujet représenté sur une amphore archaïque, Gérhard, tom. II, pl. CXIV.

[3] Telle est la disposition de la scène sur le cratère d'Euphronios. Héraclès, le genou droit appuyé contre terre et la jambe gauche éten-

cuite, dans sa familiarité piquante, traitant le même sujet, en a remplacé par une intention légèrement railleuse la gravité héroïque[1].

Dans la représentation de ce motif différents moments de la lutte étaient choisis par les artistes anciens. C'était ou le milieu ou la fin. Toutefois la donnée la plus générale est celle que fixe Lucain dans ces vers :

> .... Sustulit alte
> Nitentem in terras juvenem ; morientis in artus
> Non potuit nati Tellus permittere vires.
> Alcides medium tenuit[2].

Mais ici encore, il y a des différences dans la conception du sujet. Tantôt Antée est représenté dans une position verticale, tantôt il est figuré le corps renversé et la tête portée vers le sol, attitude audacieuse qui est du plus dramatique effet. C'est cette dernière disposition qu'offrait le groupe des deux athlètes dans une description de Libanius: là le détail est très net et très précis.

due a la tête pressée contre la gorge de son adversaire; Antée a le genou gauche relevé et la jambe droite repliée sous le corps où elle se dérobe en raccourci. Son bras droit paralysé a un aspect alangui, et la main semble inerte ; le bras gauche cherche par derrière à desserrer la main d'Héraclès.

[1] Terre cuite de Tanagre de la collection de M. Lecuyer. Ce petit groupe a un caractère grotesque. Antée soulevé par Héraclès est vu de face. Il a le ventre gonflé et la tête un peu inclinée; sa bouche ouverte, ses yeux ronds expriment l'angoisse de l'étranglement. La figure d'Héraclès dénote l'effort. Comme son adversaire, il a la bouche ouverte ; mais tandis que celle d'Antée révèle une suprême aspiration de l'air qui va manquer, celle d'Héraclès indique que la poitrine est pleine d'un souffle puissant dépensé dans un dernier effort. Héraclès a la tête nue ; celle d'Antée est couverte d'une amphotide : détail très curieux qu'on retrouve dans Philostrate.

[2] Lucain, *Phars*. IV.

Le paysage du sépulcre des Nasons nous présente la première, et c'est aussi celle qu'avait choisie l'artiste dont Philostrate décrit le tableau.

« Considérez les deux lutteurs aux prises, ou plutôt voyez le dénouement du combat et Héraclès en train de vaincre. Il a dompté son adversaire en l'enlevant du sol, parce que la terre se soulevait pour secourir son fils et l'affermissait lorsqu'il était ébranlé. Impuissant contre cette assistance d'une mère, Héraclès saisit Antée par le milieu du corps, à l'endroit où un vide se creuse entre les côtes et le ventre, l'assied droit sur sa cuisse et l'enserre de ses deux bras ; puis, enfonçant son coude dans le flanc palpitant, il froisse le foie contre les côtes et suffoque ainsi son adversaire. Voyez : le malheureux gémit, le regard tourné vers la terre dont il ne reçoit aucun secours, tandis qu'Héraclès plein de vigueur sourit au milieu de l'effort [1]. »

Dans cette description le groupe se détache nettement et le moment de l'action est bien déterminé. Mais avant de représenter la lutte elle-même le rhéteur indique le sujet, pose les personnages et les esquisse à grands traits. Ce préambule a trompé Welcker; il y découvrait une première scène représentée [2]. Selon lui, on voyait d'abord Héraclès et Antée au moment où les deux adversaires se rencontrent ; Héraclès détachait ou avait déjà détaché sa peau de lion ; Antée prenait l'amphotide et défiait le héros. Il nous est impossible d'admettre cette opinion. A nos yeux le début de cette description n'est que le poétique commentaire du tableau. La méthode d'interprétation que nous avons reconnue chez Philostrate ne lui permettait pas de se

[1] Philost. II, 21.
[2] *Animadv. in Philost. sen. imag.*, p. 515.

contenter d'un simple trait pour le retracer. Ce trait suffit à Libanius; mais notre rhéteur veut plus qu'une froide esquisse. Il lui faut faire ressortir ce que le spectacle offre de nouveau et d'intéressant. Ces deux lutteurs ne sont pas, en effet, des adversaires ordinaires : l'un est l'athlète grec et l'autre l'athlète barbare; ce contraste veut être marqué [1]. Aussi ne les voit-on pas tout de suite aux prises dans la description : le rhéteur reprend toutes les circonstances qui précèdent la lutte elle-même ; il représente les apprêts des deux combattants, leur attitude, les bravades insolentes du Barbare qui s'enivre de l'idée de sa force, le noble recueillement du Grec qui avec calme mesure l'adversaire et l'effort; enfin la structure diverse des deux corps, les formes épaisses et massives de l'un, les proportions élégantes qui attestent dans l'autre la vigueur et la souplesse. Rien de plus intéressant que ce tableau préliminaire ; mais faut-il y voir, comme Welcker, une scène qui était véritablement représentée ? Nullement : elle n'existe que dans l'esprit du rhéteur [2] qui fidèle aux habitudes de son imagination commente poétiquement l'œuvre au lieu de la décrire en froid spectateur et en servile interprète [3].

[1] Une épigramme de l'anthologie où ce combat est décrit se termine par cette réflexion : « Héraclès devait succomber : il est fils de Zeus et la lutte est un art, non de Libye, mais d'Argos. *Anth. ép. descript.* n° 391. Sur le vase d'Euphronios, le Grec est distingué du Barbare. Antée a la barbe longue et les cheveux incultes. Les cheveux d'Héraclès sont crêpés avec soin.

[2] C'est aussi l'avis de Brunn.

[3] Une seconde épigramme de l'anthologie représentant ce même groupe offre un autre exemple de la manière dont les poètes interprètent une œuvre d'art, plus jaloux de nous en faire sentir la vie intime et profonde que de nous en donner une scrupuleuse description. *Anth.* IV, n° 97.



CHAPITRE VIII

LA CRITIQUE D'ART DANS L'ÉCOLE DES RHÉTEURS

I

La description d'une œuvre d'art.

C'est au sein de l'école des rhéteurs, dans les exercices mêmes de la classe qu'il faut chercher la première origine et le premier modèle des tableaux de Philostrate. Là existait le genre dont on le regarde volontiers comme l'inventeur. En effet, parmi les différents exercices auxquels on soumettait les élèves pour les préparer à l'éloquence [1], il y avait la description [2]. Elle venait en dernier lieu et se plaçait entre l'éthopée et la thèse, après la fable, le récit, la chrie, la sentence, le blâme et l'éloge, le parallèle. Dans les rhétoriques d'Hermogène, d'Aphthonius et de Théon on trouve la définition et les lois de ce genre qui était assujetti comme tous les autres aux préceptes les plus subtils et les plus

[1] Προγυμνάσματα.
[2] Ἔκφρασις.

minutieux. La description de Libanius que nous avons mise tout à l'heure en regard d'un tableau de Philostrate est précisément un de ces modèles qu'on plaçait entre les mains des élèves. Pour bien faire apprécier le mérite de ceux que notre sophiste offrait à la jeunesse, il ne sera pas hors de propos de montrer comment ce genre de composition était entendu par les rhéteurs. Il y a d'ailleurs peut-être quelque intérêt à voir en quelle mesure les anciens avaient introduit dans l'École la critique d'art.

La loi particulière de ce genre descriptif consistait à mettre en quelque sorte les objets sous les yeux, à les représenter d'une manière si sensible et avec des couleurs si vives qu'on leur prêtait l'illusion de la réalité [1]. Ce que nous appelons en poésie et en prose *peintures* et *tableaux* donne une idée assez juste de ces sortes de descriptions dont le caractère devait être avant tout pittoresque. Un style particulier leur était assigné, style peu élevé, d'une allure vive et facile, enrichi de la variété des figures. Toutefois, ce qui était surtout prescrit, c'était d'imiter l'objet décrit avec tous ses caractères et de diversifier ainsi les nuances et les couleurs.

Quoique ce genre d'exercice ne soit pas mentionné expressément par Cicéron et Quintilien, il est connu d'eux, et reparaît plusieurs fois dans leurs traités sous des dénominations diverses [2]. Ces peintures sont considérées par eux comme étant d'un très grand effet et contribuant beaucoup au dessein de l'orateur qui est de persuader. Quintilien, en particulier, y insiste dans un curieux passage où il

[1] Ἔκφρασις ἐστὶ λόγος περιηγηματικὸς ἐναργῶς ὑπ' ὄψιν ἄγων τὸ δηλούμενον. Théon, προγυμνάσματα, cap. XI, édit. Walz.

[2] Cicéron, *Rhet. Ad Her.* IV, .

définit l'imagination oratoire dont les procédés se confondent avec ceux de l'imagination poétique [1].

Toutefois, c'est dans les écoles grecques que cet exercice semble avoir été plus spécialement en honneur. Là, tous les genres de descriptions étaient classés, toutes les règles déterminées, et pour chaque genre on citait des exemples devenus classiques. La plupart étaient empruntés aux historiens, à Hérodote, à Thucydide et à Ctésias. Mais Homère demeurait encore le premier maître. La description du bouclier d'Achille était le modèle toujours proposé à l'imitation ; on y joignait les portraits de Thersite et d'Eurybate.

Il est à supposer que parmi les différentes espèces de descriptions, celle d'une œuvre d'art eut de bonne heure sa place. Nous avons vu que la mode en était répandue dans la littérature ; n'est-il pas naturel qu'elle ait aussi régné dans l'École. Elle était, après tout, une des plus intéressantes pour ces Grecs dont l'imagination fut toujours charmée par l'art, et qui trouvaient, tout en développant les facultés oratoires de leurs écoliers, une occasion de les initier au sentiment de la beauté artistique. Toutefois, il n'en est rien dit chez les rhéteurs que nous avons nommés plus haut. La description historique et poétique est la seule dont ils semblent préoccupés. Dans la rhétorique d'Aphthonius paraît pour la première fois un précepte singulier relatif à la description des personnages et qui devint la loi du genre. « Lorsqu'on décrit des personnages, il faut, dit le rhéteur, commencer par les premières choses et finir par les dernières, c'est-à-dire, aller de la tête aux pieds [2]. » Ce principe

[1] Quint. *Inst. orat.*, VI, 2, 25. — VIII, 3.
[2] Aphthonius, cap. XII, édit. Walz.

n'est pas chez Hermogène et on ne le retrouve point dans la rhétorique de Théon plus savante que celle d'Hermogène et d'Aphthonius. Il semble d'abord se rapporter seulement aux personnages dont la poésie et l'histoire retracent le portrait ; mais il est étendu ensuite à ceux que l'art avait représentés.

A la description proprement dite s'ajoutait un commentaire. « Lorsqu'on décrit des statues et des tableaux ou autre chose semblable, il faut tâcher d'ajouter les raisons qui expliquent telle ou telle forme chez le peintre ou le statuaire. Ainsi, par exemple, on dira qu'il a représenté pour tel motif le personnage animé par la colère, la joie ou tout autre sentiment relatif au sujet de la représentation. Dans tout le reste pareillement les explications de ce genre contribuent beaucoup à rendre l'objet sensible [1]. »

Telles sont les indications que nous donnent les cahiers des rhéteurs sur ce genre descriptif. Aux préceptes se joignirent les modèles dont les plus importants nous ont été laissés par Libanius [2] et par un rhéteur de l'époque byzantine, Nicolaos [3]. Plusieurs sont attribués à la fois à l'un et à l'autre : preuve certaine que ces modèles étaient des œuvres anonymes appartenant à l'école plutôt qu'au maître, et qu'ils se transmettaient de main en main. Ils représentaient une sorte de tradition ; et à ce titre, quoique ceux de Libanius soient postérieurs à Philostrate, il nous est permis d'y voir de sûrs spécimens de la manière dont ce genre d'exercice était compris du temps de Philostrate lui-même.

[1] Σχόλια εἰς Ἀφθόνιον Walz, tom. II p. 650.

[2] Libanius 314-390.

[3] Il y eut deux rhéteurs de ce nom : l'un qui fut disciple de Proclus, l'autre qui fleurit sous Léon l'Ancien et vécut jusqu'aux règnes de Zénon et d'Anastase.

Ce sont des descriptions d'œuvres d'art véritables ; on n'en saurait douter. Presque toujours l'auteur indique si la statue est un marbre ou un bronze. Plusieurs fois il annonce qu'il a vu ce qu'il décrit ; et s'il ne mentionne pas le nom de l'artiste, si une fois seulement il remarque que ce nom est inscrit sur le marbre, c'est que ce genre d'indication était étranger à son objet. Du reste, la méthode descriptive est de telle nature qu'elle suppose nécessairement la vue de l'œuvre : rien n'est donné à l'imagination ; le détail est de la dernière précision [1].

A la première lecture de ces compositions, on se demande avec surprise comment des modèles si imparfaits ont pu trouver place dans les recueils des maîtres. Evidemment, ces prétendus modèles ne sont que de bonnes copies corrigées par le professeur. Les retouches sont visibles dans deux ou trois phrases d'un tour plus élégant. Le reste n'offre qu'une rédaction confuse sans aucune trace de talent. Le style est lourd, commun ; çà et là on reconnaît les vestiges d'une matière dont les débris ont été conservés par une main novice. Il y a parfois un tel embarras et une telle surcharge dans la phrase qu'on serait tenté de voir le travail de plusieurs dans ces pensées reprises et ces expressions répétées.

[1] Parmi ces descriptions les unes représentent un personnage seul, les autres un groupe. Personnage seul : *Ajax furieux*, bronze (Libanius). — *La Troade personnifiée*, bronze (Liban.). — *Héra* (Liban.). — *Médée*, marbre (Liban.). — *Héraclès debout avec la dépouille du lion* (Liban.). — *Pallas* (Nicolaos). — *La Fortune* (id.). — *Alexandre fondateur* (id.). Groupes : *Héraclès étouffant Antée*, deux groupes, le second en bronze (Liban.). — *Héraclès portant le sanglier d'Erymanthe* (id.). — *Polyxène égorgée par Néoptolème*, bronze (id.). — *Un lion tenant une biche sous sa griffe* (id.). — *Prométhée enchaîné avec le vautour*, bronze (Nicol.). — *Etéocle et Polynice* (id.).

La description d'une statue est soumise à une loi invariable ; c'est plus qu'un procédé, c'est une formule. Il y a des phrases toutes préparées qui s'offrent d'elles-mêmes à l'élève pour commencer et pour finir. Ainsi, le préambule est déterminé en trois points inévitables ; l'auteur énonce que tel ou tel pays a vu le fait se passer, que le théâtre s'en est ensuite emparé, et qu'après le théâtre l'art l'a reproduit à l'aide du marbre ou de l'airain. Ici, se présente une phrase invariable : « Dans un lieu apparent d'une ville s'élève une statue.... Elle représente tel héros, non pas dans telle ou telle situation, mais comme on va le dire ; » suit la description. Selon le précepte de l'école, l'auteur commence par la tête, de la tête il passe au cou, du cou à la poitrine, puis aux bras, aux cuisses et enfin aux pieds, mentionnant toujours scrupuleusement le membre de gauche et celui de droite. Cet ordre est invariablement suivi ; le précepte est rigoureux. Dans cette énumération successive des divers membres, on notait avec soin la position et la direction de chacun. Certains principes devaient guider l'élève dans cette tâche. Celui-ci revient toujours : *le cou suit le mouvement de la tête*. Cette phrase était même comme une transition toute faite pour passer de la tête au reste du corps. On n'oubliait pas non plus la draperie et la désignation des parties qu'elle couvrait ou laissait à nu. Enfin, on terminait comme on avait commencé, par une formule. « C'est une merveille de voir cette œuvre, ce serait un crime de la passer sous silence. »

C'est ainsi que le cadre prêt d'avance n'avait pour ainsi dire qu'à être rempli par l'élève. Cette méthode nous surprend ; non seulement elle enchaînait l'imagination, mais elle lui imposait un principe descriptif entièrement faux. Il

n'y a en effet qu'une manière de procéder pour décrire une œuvre d'art ; c'est celle que suit l'artiste lui-même lorsqu'il crée cette œuvre et qui, du reste, lui est indiquée par la nature. Ce que nous saisissons d'abord dans une figure qui s'offre de loin à nous, c'est l'aspect général, ce sont les grandes lignes. A mesure qu'elle approche, le détail se montre, et nous apercevons jusqu'aux moindres particularités des moindres choses. Fidèle à cette leçon, l'artiste dessine comme la nature. Comme elle, il procède du général au particulier, et cette formule de toute méthode se traduit pour lui par la règle qui prescrit de passer de l'ensemble aux détails. Ce qu'il marque d'abord, ce sont les traits généraux, et cette primordiale esquisse, toute sommaire, contient déjà les linéaments essentiels. Le mouvement de la figure est indiqué, les lignes maîtresses sont établies. Un crayon exact et curieux vient ensuite préciser peu à peu tout le détail. Si l'artiste a imité la nature, le critique à son tour suit l'artiste, montrant d'abord le tout, ensuite les parties, indiquant d'un trait prompt et décisif ce qui dans une œuvre s'empare immédiatement du regard et saisit l'imagination.

Le précepte de l'école atteste la complaisance d'une méthode qui recherche la simplicité pour rendre la tâche de l'élève plus facile. Bien voir une œuvre d'art suppose un sentiment juste, une intelligence exercée. Tant de sagacité et de goût n'appartiennent pas au jeune âge ; ils sont le fruit d'une savante maturité. Quelle n'est donc pas l'inquiétude d'un jeune esprit devant la statue qui est à décrire ? Mais le maître est là pour le guider ; un principe commode supprime toute difficulté qui embarrasserait son inexpérience.

L'exemple des maîtres ne pouvait manquer de contredire

souvent un principe si faux que condamnait en tout premier lieu la pratique d'Homère. Le portrait de Thersite cité par toutes les rhétoriques était un modèle bien choisi, car il est vivant : « C'était l'homme le plus difforme venu sous les murs d'Ilion ; il était louche et boîteux : ses deux épaules voûtées se rapprochaient sur sa poitrine ; et sur sa tête pointue croissait un poil extrêmement rare [1]. » Quelle vérité dans ce portrait ! Mais où est l'application du précepte de l'école ? Homère ignorait le principe : il ne connaissait que la nature. Il peint Thersite en maître, saisissant le caractère général de la figure et marquant tout d'abord les traits saillants. C'est ainsi que La Fontaine, à son tour, représente son paysan du Danube. Ce n'est qu'un croquis rapide, quelques traits hardiment jetés et des tons à peine fondus : mais quel caractère et quel puissant profil ! Homère, pourtant, avait violé la règle ; comment le justifier ? Les rhéteurs alléguaient naïvement comme excuse du poète la contrainte du mètre [2], aimant mieux asservir à une misérable nécessité le génie du grand poète que de condamner leur principe.

II

L'Explication d'une œuvre d'art.

Il ne fallait pas seulement décrire la statue, mais encore l'expliquer ; et c'est en cela que cet exercice était utile à

[1] Homère, *Iliad.* II, 216, trad. Bareste.

[2] Σχόλια εἰς Ἀφθόνιον Walz, tom. II, p. 651.

ceux qu'on formait à l'art de la parole. Un mot de Quintilien nous l'apprend : « Je me souviens, dit ce rhéteur, que nos maîtres avaient coutume de nous préparer aux causes conjecturales par des exercices qui n'étaient ni sans utilité, ni sans agrément, comme de rechercher et d'établir pourquoi les Lacédémoniens représentaient Aphrodite armée ; pourquoi on dépeignait Cupidon sous la figure d'un enfant ailé avec des flèches et une torche, et autres questions semblables dans lesquelles nous tâchions de pénétrer ce qui fait ordinairement l'objet des controverses, c'est-à-dire l'intention [1]. » C'était certainement dans le même esprit qu'était conçu le commentaire de la statue. On voulait exercer la sagacité des élèves en les habituant à chercher la pensée de l'artiste, à découvrir ses intentions. Voici à l'entrée du temple des Muses la statue de Pallas [2]. Pourquoi est-elle placée en cet endroit ? Pourquoi le casque laisse-t-il le front découvert ? Pourquoi cette cuirasse qui fait saillie sur la poitrine, ce serpent enroulé qui orne le bras ? Pourquoi ce bras droit nu, cette jambe gauche infléchie au genou, cette main appuyée sur le bouclier et ce bouclier lui-même posé à terre ? Pourquoi enfin sur le bouclier les deux ailes qui s'y élèvent, la tête de la Gorgone au centre, les deux Victoires aux extrémités ? La description de la statue ne semble faite que pour permettre à l'élève de répondre à ces diverses questions.

La statue d'Héra donne lieu à la même étude [3]. C'est la déesse présidant à l'hymen qui a été représentée. Aussi l'auteur de la description remarque-t-il tout ce qui caracté-

[1] Quint. II, 4, 26.
[2] Nicolaos, Ἔκφρασις Παλλάδος, Walz, tom. I, p. 402.
[3] Liban., Ἔκφρασις Ἥρας, éd. Morel. Paris, 1627, p. 724.

rise dans la figure la chasteté et la pudeur : ce long voile qui descend de la tête sur les épaules, et des épaules sur la poitrine ; ce double vêtement qui couvre le corps ; cette ceinture qui presse les seins ; enfin la parure et la beauté se révélant avec discrétion sous ce qui les dérobe. « Le visage est embelli par la grâce ; les joues ont un doux éclat. La bouche fermée indique le silence qui naît de la pudeur. » Ces traits sont gracieux ; malheureusement ils sont rares dans ces descriptions confuses et prolixes.

Le commentaire ne se borne pas à ce genre d'explications ; il a aussi le caractère d'une interprétation artistique. L'auteur cherche à démêler la signification des formes ; on accoutumait par là les jeunes gens à se rendre compte de l'expression d'une figure. S'agit-il par exemple d'Ajax furieux ? Il faut montrer comment la fureur a été exprimée par l'artiste. Une phrase revenant deux fois dans la description semble nous révéler une matière qui aurait été ainsi conçue : vous montrerez qu'il n'y a rien dans la figure d'Ajax, dans l'ensemble et dans les détails, qui ne trahisse la folie. A ce point de vue cette description est une étude curieuse.

Après avoir remarqué que la figure est nue, et que si l'artiste n'a pas ôté au héros son casque, c'est pour lui laisser un souvenir des combats, il ajoute : « Mais le casque s'écarte de la tête, parce que s'il ne devait pas être négligé, d'autre part, il fallait laisser découvert le visage où se révèle le délire qui trouble la raison. Les yeux surtout trahissent l'égarement de la pensée. Un feu sombre y brille ; ils se tournent de côté et d'autre ; et ainsi se montre l'image de la folie. Un souffle qui monte du fond de la poitrine enfle les joues, et, pour lui laisser un passage libre, la bouche est ouverte. Si l'on considère la figure plus bas, on verra tou-

jours la forme exprimant la fureur. Le cou suit le mouvement de la tête. Quant aux mains, leur pose et leur arrangement indique la folie. La droite tombe sur la cuisse, la gauche est à côté ; elles s'étreignent presque, le délire ne laissant rien de libre. Toute la draperie est ramenée par le bras gauche : l'art s'est proposé de représenter ainsi le trouble de l'âme ; il n'a voulu ni laisser le corps sans vêtement, ni montrer le vêtement enveloppant le corps. Toute la poitrine est gonflée, et la rage intérieure la soulève ; à sa disposition, on reconnaît quel délire a envahi l'esprit. Le ventre est rentré et se contracte : la réduction de son volume ordinaire est en proportion du renflement de la poitrine. Des deux jambes la gauche est dressée et porte tout le poids du corps, la droite est pliée au genou. Le héros s'avance sur la saillie de la pierre et s'élance presque. L'égarement de la pensée se révèle dans son attitude.

« Ainsi et dans l'ensemble et dans les détails de la figure, la folie est exprimée. C'est une merveille pour les yeux ; ce serait faire injure à l'art que de passer et se taire [1]. »

Malgré des traits de mauvais goût et des réflexions plus ou moins judicieuses, ce morceau est intéressant ; il nous montre quel prix les anciens attachaient à l'expression qu'ils ne voyaient pas seulement dans le visage, mais, comme on l'a justement remarqué, dans le corps tout entier. Un poète de l'anthologie s'écrie en apostrophant l'Ajax de Timomaque : « Le peintre t'a vu dans ta fureur, sa main a partagé ta rage [2]. » C'était donc bien là le caractère de la figure d'Ajax. Le poète nous donne l'impression de l'œuvre et résume ce que tout à l'heure le critique détaillait.

[1] Liban., Ἔκφρασις Αἴαντος, p. 729.
[2] *Anthologie de Planude* n° 83.

Si dans Ajax on étudiait l'expression de la folie, on analysait celle de la souffrance dans Prométhée enchaîné. « Vois ici Prométhée gémissant, disait encore un autre poète ; vois l'airain dompté par la souffrance jusqu'au fond des entrailles [1]. » Cette description de Prométhée [2] renferme comme beaucoup d'autres un singulier mélange de bon et de mauvais. Considérée dans son ensemble, elle est confuse, prolixe, surchargée. Mais si on la débarrasse des détails oiseux et des réflexions inutiles, si tout cet appareil de vaines phrases étant écarté, on recueille les traits épars de la statue, on peut reconstituer un groupe antique de toute beauté. Alors le Titan apparaît. On le voit étendu sur le rocher, une jambe redressée et pliée au genou, le flanc creusé par l'aigle aux ailes demi-déployées que cette jambe supporte. Sa tête souffrante derrière laquelle se replie le bras droit, ce front incliné, ces yeux et cette bouche fermés par la douleur, ces joues qui se contractent, cette poitrine qui se soulève, ces mains qui se crispent, tous ces détails sont bien saisis. Seulement, ils sont noyés dans la description : l'imagination qui les rassemble pour recréer l'image est à chaque instant gênée et contrariée dans son travail. Cette image tour à tour se montre et s'efface pour être ressaisie plus loin et se dérober encore. Tel est l'effet fâcheux de l'amplification.

Mais ce que nous voulions remarquer, c'est cette analyse exacte et savante qui poursuit jusque dans le moindre détail l'expression de la souffrance. Tout est étudié à ce point de vue : le front, les sourcils, les yeux, les joues, la bouche, la poitrine, tout, jusqu'aux mains, jusqu'aux doigts

[1] *Anth. de Planude,* n° 88.
[2] Nicolaos, Walz, tom. I p. 396.

mêmes. « Ils sont crispés ; l'un est courbé, les autres sont disposés en une seule masse. Si l'arrangement de chacun est différent, ils expriment tous une même souffrance. » Les cheveux prêtent à la même observation. Car « l'artiste ne les a pas arrangés en vue de la beauté, mais pour faire ressortir la rigueur du châtiment. En effet, il ne les a ni laissés libres comme parure, ni disposés pour le plaisir des yeux. Une partie se dresse, l'autre est obliquement jetée. » Quant à l'aigle, il est bien vu : « l'aigle est posé près du genou, et, s'avançant vers le foie, semble se déployer au sein de la plaie qu'il a creusée. Il tient ses deux pattes rapprochées. Quant à ses ailes, elles ne sont ni repliées ni entièrement étendues. Comme s'il était prêt à prendre son vol, il les développe légèrement. On voit que si le genou qui le porte venait à défaillir ses ailes le soutiendraient encore pour perpétuer le supplice. »

Le même groupe avait été représenté dans un tableau que décrit Achille Tatius. Seulement ici, il y a un troisième personnage, Héraclès, qui vient délivrer le Titan. Dans cette description, qui n'est pas assujettie aux lois de l'école, l'ensemble est mieux rendu. L'auteur en deux ou trois traits dessine le groupe ; il voit l'oiseau d'abord, ensuite la victime qui se détache dans un plein relief. Mais ici comme plus haut, c'est la souffrance exprimée que le critique observe. « Des chaînes de fer attachent Prométhée au rocher ; Héraclès est armé de son arc et de sa flèche : fixé sur la poitrine de sa victime, l'oiseau la dévore. Il est là, l'ouvrant ; ou plutôt, elle est déjà ouverte. Son bec plonge dans la blessure : il semble la fouiller et chercher le foie qui se montre aussi grand que le laisse voir l'ouverture de la plaie pratiquée par l'artiste. Il enfonce ses serres dans les cuisses de Prométhée. Celui-ci, dans sa douleur, se

contracte tout entier et ramasse ses flancs ; il ramène sa cuisse pour redoubler la souffrance ; car il refoule l'oiseau sur le foie. L'un de ses pieds relevé montre tous les muscles tendus jusqu'à l'extrémité des membres. Le reste de son attitude exprime la souffrance. Les sourcils se resserrent, les lèvres se contractent, les dents se montrent. La peinture, comme si elle était sensible à la douleur, vous inspire la compassion [1]. »

Comme la souffrance physique, la douleur morale exprimée par le marbre était aussi étudiée. Mais ici l'observation est plus difficile pour l'élève ; elle est d'une nature plus élevée. Aussi quelle faiblesse dans cette analyse ! Parmi les descriptions de Libanius, Hécube désolée [2] semble faire pendant à Ajax furieux, tous deux personnifiant l'infortune. C'était un beau motif, certes, que la Troade personnifiée. On entrevoit la statue dans la description. C'est une femme assise, le front sans voile, mais orné de la mitre phrygienne. Sa tête qui est de profil s'incline appuyée sur la main droite. Sous les seins, dont l'un est nu, une ceinture rassemble les plis de la tunique à demi-déchirée. La jambe droite repose sur la gauche, et le pied gauche tout entier caché par le vêtement s'appuie sur le sol tandis que le droit se relève. Telle est l'attitude. Mais l'expression, voilà ce que nous désirons connaître. Dites-nous la douleur immense et la profonde mélancolie de cette figure. Vous nous l'avez annoncé : c'est une femme « qui rassemble en elle toutes les infortunes de Troie à tel point que si Homère ne les avait pas célébrées, l'airain les raconterait. » Personnifier

[1] Achille Tatius, *Les amours de Clitophon et de Leucippe*, liv. III, 6, 7, 8.

[2] Liban. p. 730.

ainsi un grand malheur était bien digne du génie grec ; et il appartenait au critique de nous traduire cet éloquent langage de l'airain. Quelle déception ! Au lieu d'une pathétique peinture, que trouvons-nous dans la description ? Les réflexions les plus froides et les plus insipides observations. Au milieu de ce fatras, il y a pourtant une ou deux remarques intéressantes qui révèlent une appréciation artistique. L'auteur observe que le mouvement et la pose de la figure sont naturels, que le ventre offre un léger renflement à cause de la pression exercée par les deux cuisses disposées l'une sur l'autre. C'est ainsi que nous avons trouvé dans la description de la statue d'Ajax cette autre observation que le ventre étant contracté la réduction de son volume ordinaire était en proportion du renflement de la poitrine. On voit par là que tout n'était pas déclamation et subtilités dans ces études ; qu'on initiait aussi les élèves à bien voir. Si l'on faisait remarquer l'expression manifestée jusque dans les doigts, on leur rappelait que le front en est le siège principal, et que c'est pour cette raison que l'artiste évitait avec soin de le cacher lorsqu'il couvrait la tête d'un casque [1].

Malheureusement dans ces descriptions règne le goût le plus détestable. Parmi les statues décrites, il y en a une qui représente Médée [2]. Le monde entier, dit l'auteur de la description, connaît Médée par la statuaire. Beau sujet, en effet, et profondément pathétique que l'art ne se lassait pas de reproduire et qui a si bien inspiré Nicomaque entre

[1] Nicol. Ἔκφρασις Αἴαντος, p. 405. Lessing remarque que l'artiste ne pouvait laisser un bandeau à Laokoon : *le front aurait été en partie couvert*, dit-il, *et le front est le siège principal de l'expression. Laokoon*. V.

[2] Liban. p. 728.

tant d'autres. Mais ce que l'art retraçait surtout, c'est Médée avant le meurtre de ses enfants, Médée partagée entre deux sentiments contraires, la jalousie et la tendresse maternelle : c'est ainsi que la figure était conçue d'après le type qu'en avait laissé Euripide. Plus rarement l'artiste représentait Médée lorsque le meurtre est accompli ; ce moment paraissait moins digne de l'art. C'était toutefois celui qu'avait choisi l'auteur de la statue dont nous parlons.

Quelle magnifique figure à dessiner que celle dont nous entrevoyons les traits dans la description : cette Médée détournant sa tête qui est penchée vers la terre et couverte d'un voile, la main droite encore armée de l'épée, le bras gauche replié, le corps vêtu d'une longue tunique que presse une ceinture, dans une attitude dont le calme apparent n'est que la stupeur de l'âme après le crime ! Croirait-on qu'un si émouvant sujet ne suggère au critique que les plus froides observations ? Cette main encore armée, si terrible, comment croyez-vous qu'il l'interprète ? Quelle est la pensée qui agite en ce moment le cœur de la mère ? « Elle semble méditer le meurtre de ses enfants et accomplir encore une œuvre qui est déjà consommée. » Est-il possible ? Quoi ? Cette œuvre sanglante qui lui a coûté un si violent effort, elle la prépare encore ! Peut-on rien imaginer de plus faux, de plus contraire à la nature et à la vérité ? Et cette autre réflexion sur le vêtement que l'artiste a disposé d'une certaine façon « pour qn'on reconnaisse une femme dans celle à qui son crime n'a plus rien laissé de la femme », est-elle malheureuse? Ainsi, quand tout est dramatique dans cette figure, la physionomie, le regard, l'attitude, vous n'avez à signaler que son vêtement qui est pour vous un prétexte à une misérable pointe ?

C'est une mère que l'artiste représente dans la plus terrible situation que l'imagination puisse concevoir, et selon vous, son esprit n'a été occupé que d'un froid calcul? Une observation est bonne: la tête est tournée de côté, remarque le critique, « comme si la mère ne pouvait supporter de voir étendus ceux que dans son délire elle a égorgés ». A la bonne heure! ceci est compris. Mais pourquoi donc gâter immédiatement ce trait qui est juste par l'expression raffinée qui suit : « Et ainsi elle honore par les yeux la nature qu'elle a outragée par le crime. » Malheureuse antithèse! Qu'elle est du plus mauvais goût! Mais voici un détail qui est bien près d'être horrible. Le critique remarquant que la jambe droite est ployée ajoute que « le pied semble encore presser les victimes comme dans la pose où le meurtre s'est accompli. » On le sent : l'imagination du critique n'est pas émue ; elle n'est pas effrayée du spectacle de cette mère dénaturée, et par suite l'œuvre d'art n'est ni comprise ni sentie.

Tout autre est l'émotion de ce poète qui contemple également une *Médée meurtrière de ses enfants :* « Son œil injecté de sang lance encore de sinistres éclairs, et sa bouche est souillée d'une blanche écume; le fer qu'elle tient est tout humide de carnage. Ah! fuis cette mère abominable qui, même en peinture, massacre encore ses enfants [1]. » Voilà l'impression vraie! ce cri retentit au fond de notre cœur, et l'émotion qu'il nous communique rend pour nous l'œuvre vivante.

Nous n'insisterons pas davantage sur ces descriptions de l'École. Nous en avons assez dit pour montrer quel en était le caractère. En voyant quels pauvres modèles étaient

[1] *Anthol. de Planude*, n° 141.

recueillis par les maîtres et proposés aux élèves, comment ne pas louer ceux que leur présentait Philostrate? Tant de platitudes ne font-elles pas ressortir ce qu'il avait mis d'esprit et d'imagination dans ses élégantes descriptions?



CHAPITRE IX

UN TRIPTYQUE DANS PHILOSTRATE

La naissance d'Hermès. — Interprétations diverses de ce tableau ; opinions des Allemands à ce sujet ; exposition et discussion de ces opinions.

Un des tableaux de Philostrate qui semble avoir le plus partagé les savants allemands, c'est celui qui est intitulé *La naissance d'Hermès*. La polémique à laquelle il a donné lieu offre une idée des débats qui se sont engagés entre les archéologues à l'occasion des tableaux du rhéteur. Peut-être une controverse roulant sur une simple description de tableau paraîtra-t-elle à quelques-uns ne pas mériter une aussi sérieuse attention. Mais il faut considérer que rien n'est de peu de prix en fait d'art [1] ; que des principes importants se trouvent engagés dans toute discussion qui a l'art pour objet, et que les plus humbles questions, élevées et agrandies par ces mêmes principes, en tirent une singulière dignité.

Le tableau décrit par Philostrate se rapporte à l'enfance

[1] *Il n'y a rien de petit dans l'art*, dit Winckelmann.

espiègle d'Hermès. A peine le dieu vient-il de naître que déjà, obéissant à la malice innée de son esprit, il commet d'innocents larcins, dérobe à Apollon ses bœufs et lui ravit son arc. Cette légende est une des plus piquantes de la mythologie. Comme Héraclès qui, encore dans les langes, montre sa force en étouffant deux serpents, Hermès fait briller son esprit inventif par ses ruses : c'est la même précocité chez le jeune héros et chez le jeune dieu.

Selon Philostrate, une fable contée par les Heures à l'enfant pendant qu'il était dans son berceau lui inspira l'idée et l'envie de voler Apollon. La poésie recueillit sans doute de bonne heure cette histoire. L'hymne d'Homère à Hermès, qui reproduit déjà quelques traits de la tradition, renferme une simple allusion à l'arc dérobé, larcin qui est le motif le plus agréable de notre peinture. Un autre hymne, œuvre d'Alcée, semble, au contraire, avoir présenté la principale scène que retrace le tableau de Philostrate ; et il est permis de supposer que le peintre en avait emprunté l'idée au poète. Si cet hymne est perdu, à part peut-être la première strophe, nous avons l'imitation d'Horace :

Tu, boves olim nisi reddidisses
Per dolum amotas, puerum minaci
Voce dum terret, viduus pharetra
Risit Apollo [1].

Le tableau dont le rhéteur nous a gardé le souvenir offrait-il une seule scène ou plusieurs? Voilà la question.

[1] Hor. *Od.* I, 10. « Pour se faire rendre ses génisses que lui avait dérobées ta ruse, Apollon veut t'effrayer, faible enfant, de sa voix menaçante ; mais son carquois disparaît tout à coup, et il rit de ton adresse. » Trad. de L. Halévy.

Les avis les plus différents ont été émis par les érudits qui l'ont successivement examinée et qui ont tâché de la résoudre soit en scrutant à fond le texte, soit en s'aidant des notions de l'archéologie et des souvenirs des poètes.

Torkil Baden ne voit dans la description qu'une seule scène. Heyne, après lui, en aperçoit trois, proposant toutefois avec quelque hésitation la troisième. Gœthe adopte son opinion, mais en supprimant toute espèce de doute. Welcker revient à l'avis de Torkil et ramène la donnée à un unique tableau. Friederichs renverse ces conclusions et déclare qu'il y a six ou sept scènes [1], qu'il est même disposé à en voir deux ou trois fois autant, et, exagérant son opinion, il prétend qu'il peut, selon son expression « couper la ligne unique de l'action en autant de parties qu'il voudra ». Adversaire de Friederichs, Brunn ruine l'opinion de ce dernier et retourne à celle de Gœthe, mais en marquant la délimitation des scènes d'un crayon plus sûr et plus précis. La question pouvait paraître tranchée par lui et l'érudition parvenue à des conclusions définitives, lorsque Matz arrive à son tour, et, tout en déclarant qu'il partage l'avis de Brunn, émet des doutes, établit des réserves et rouvre en somme la discussion. C'est alors que Nemitz, en fin dernière, revenant au point de départ, à l'opinion de Torkil Baden, prononce qu'il y a lieu de ne voir qu'une scène dans la description.

A considérer ce conflit d'opinions entre des hommes aussi savants que ceux dont nous venons de citer les noms, il est naturel de croire que la question est bien confuse ; et tant d'interprétations diverses successivement émises

[1] C'est aussi l'opinion de Caylus. *Hist. de l'Acad. des inscriptions*, tom. XXIX, p. 156.

temblent accuser d'obscurité la description de Philostrate. Eh bien! disons-le pour disculper tout de suite notre critique, rien de plus clair à nos yeux que cette description, et ce n'est certes pas la circonstance la moins piquante du débat.

Selon nous, le tableau de Philostrate se partage en trois scènes bien distinctes. Les données du texte et les principes de l'art sont parfaitement d'accord pour établir ce fait. Citons d'abord le morceau [1] :

« Celui que vous voyez icy, lequel estant si petit garçonnet, et en maillot encore chasse ces vaches en des ouvertures de terre, et qui enlève à cachettes les flesches d'Apollon, est Mercure, dont les larrecins sont fort gentils et plaisans ; car on dit que tout aussitost que la nymphe Maia l'eût enfanté, il fut espris d'un extrême désir de desrober, et en devint un souverain maistre sur tous autres ; non que par indigence il fut induit et poussé à cela, mais par forme de passe-temps seulement, et pour se donner du plaisir. Que si vous en voulez voir des enseignes, regardez ce qui est icy peint.

« Voilà comme il est enfanté tout au plus haut sommet de l'Olympe, joignant la demeure des dieux : là où (ainsi que dit Homère) on ne sent point de pluies, on n'oyt bruire aucuns vents, ne neige en façon quelconque n'y tombe, pour raison de son excessive hauteur ; mais est entièrement divin, libre et exempt de tous les accidents dont les montagnes des humains participent. Là Mercure ayant esté nay est receu par les saisons de l'année que l'ouvrier a portraites icy chacune en sa deue beauté ; et elles l'enveloppent dans des couches et langes, semant toutes les

[1] Nous en empruntons la traduction à Blaise de Vigenère.

plus exquises fleurs par-dessus pour les mieux parer. Mais pendant qu'elles se retournent vers l'accouchée que voilà gisante en son lit, cettui-cy, s'estant desmaillotté à la desrobée, chemine desjà, et descend gentilement de l'Olympe, à quoy le mont prend un fort singulier plaisir ; car son rire est tout ainsi que d'une personne. Considérez donques l'Olympe se resjouyssant que Mercure y soit nay.

« Mais quel est donc ce larrecin, je vous prie ? Les vaches que vous voyez là pasturantes au pied du mont, celles-là, dis-je, à ces belles cornes dorées, plus blanches au reste que n'est la neige, car elles sont dédiées à Apollon, il les pousse dedans le cavain, les hastant d'aller, non pour les y faire périr, ains les y tenir seulement cachées par un jour entier, jusqu'à ce que cela ronge et fasche Apollon ; et tout ainsi que s'il ne savait que c'est, derechef il se r'emmaillotte.

« Là-dessus Apollon s'en vient trouver Maia, pour faire instance de ses vaches ; mais elle n'y adjoute point de foy, et pense que le dieu resve ou se mocque. Voulez-vous savoir ce qu'il dit ? Car il monstre à sa mine je ne scay quoy non seulement de vive voix, mais quand et quand de parole formée, et semble qu'il lui veuille dire ainsi : « Vostre fils certes me fait tort ; celuy (dis-je) que « vous enfantastes hyer ; car il a jetté dans la terre je « ne scay où, les vaches où je me plaisais. Ce sera sa « ruine, et se trouvera luy mesme enfoncé plus bas.
« Maia s'étonne de cela, et ne comprend point ses raisons.
« Or durant qu'ils sont en cette dispute, voilà que Mercure « s'est tapy derrière Apollon ; là où luy sautant légiè« rement sur le doz, sans faire bruit, il détache son arc, « et le luy enlevant se tient là caché. Le larron toutefois « n'est pas ignoré d'Apollon, et c'est où gist l'artifice « du peintre ; car il le vous r'allègre et fait joyeux ; mais

« d'un rire contempéré qui demeure empreint en sa face,
« le plaisir surmontant son indignation et courroux. »

Nous avons dit que Welcker, adoptant l'opinion de Torkil Baden, ne voit là qu'un tableau. Il distingue dans les *Images* la description proprement dite et le récit, faisant remarquer que le rhéteur, tantôt les sépare, tantôt les mêle et les confond. Dans ce dernier cas, ce qui augmente encore la difficulté pour celui qui veut reconnaître la scène, ou les scènes représentées, c'est que Philostrate se sert du présent, par une sorte d'élégance, même pour raconter ce que ne montre pas le tableau, comme si, inspiré par la muse, il voyait tout en imagination. Heyne confirme ces observations par de nombreux exemples.

Nous n'examinerons pas si la confusion dont parle Welcker est aussi fréquente et aussi grave qu'on devrait le supposer d'après ses paroles ; ce serait alors un reproche à adresser à notre critique. Pour le moment, nous acceptons sa remarque.

Partant donc de ces principes, Welcker explique ainsi le tableau : l'unique sujet, c'est Apollon qui parle à Maïa, tandis qu'Hermès, se glissant derrière lui, et sautant sur son dos, lui dérobe son arc. Les Heures occupées à parer le berceau de l'enfant ont les yeux tournés vers la mère, et celle-ci n'est-là, sur la couche, que par un calcul de l'artiste. Il a voulu nous montrer que, l'enfant dont nous voyons le larcin, a un jour à peine. La présence des Heures s'explique par le même motif. D'après cette interprétation, ces différents personnages ne devraient leur rôle qu'à un artifice de composition.

Brunn se charge de répondre à Welcker relativement à l'unité du tableau. Il voit trois scènes différentes, et avec raison, et montre nettement ce que Heyne avait entrevu. Il

part d'abord du texte bien compris et bien traduit : ce qui est la meilleure manière de procéder. Il fait voir que la première phrase renferme la triple donnée : « le petit enfant que vous voyez là, qui est encore dans les langes, qui pousse les bœufs dans la caverne, et qui dérobe à Apollon ses armes, c'est Hermès. » « Trois fois donc, ajoute Brunn, le jeune enfant est représenté; et cette triple représentation semble à Philostrate un indice si essentiel et si caractéristique, de ce tableau, qu'il part de là dans toute sa description, comme d'une donnée fondamentale. Les scènes se séparent maintenant sans difficulté. »

Il est bien évident que le critique, montrant le tableau même à ceux qui l'écoutent, leur signale ici le héros des trois scènes. L'Hermès qu'il leur présente n'est donc pas le jeune dieu dont sa mémoire lui retrace le souvenir, mais celui même que leurs yeux contemplent. Par conséquent, chacun des détails qu'il mentionne est un des traits du tableau. Nous avons là une trilogie pour parler comme les anciens; ou, si l'on veut, pour nous servir d'une expression moderne, un triptyque[1]. L'artiste s'est plu à repré-

[1] Ce mode de composition n'a rien d'exceptionnel; il paraît même conforme à une habitude de l'art antique qu'on peut constater dans un grand nombre de monuments. Dès son premier âge, la peinture en offre un éclatant exemple. La *Bataille de Marathon* de Polygnote représentait trois phases de la lutte : l'attaque, la déroute, le massacre des barbares fuyant sur leurs vaisseaux (Pausan. I, 15, 3). C'est ainsi qu'un tableau de Pompéi retrace deux scènes bien distinctes d'un combat naval : à droite, deux navires dont l'un poursuit l'autre, à gauche, un de ces vaisseaux submergé et l'autre continuant sa route (Helbig, n° 1580). Il faut citer surtout deux peintures découvertes en 1848 dans les fouilles du mont Esquilin et qui présentent deux épisodes de l'Odyssée distribués également en plusieurs scènes : Ulysse chez les Lestrigons (*Bull. dell' Inst. di corresp. arch.* n° 11. di Febbraio, 1849), et le même héros chez Circé. Dans cette dernière, on voit, d'un côté, Ulysse

senter l'histoire piquante des larcins du dieu nouveau-né. Comment Welcker n'a-t-il pas vu cela, lui qui commence son commentaire en disant : « Les larcins d'Hermès nouveau-né, tel est le titre exact de cette peinture. » Remarquons, en effet, que Philostrate, après la phrase que nous avons citée, ajoute : « Ils sont charmants les larcins du dieu ; » ce qui, d'après la suite du récit, doit s'entendre évidemment, non pas des larcins que racontent en général les poètes, mais de ceux qu'a représentés l'artiste dans le tableau qu'on a sous les yeux.

entrant chez Circé ; de l'autre, Circé aux pieds d'Ulysse qui se tient l'épée nue (Woermann, *Die Odysseelandsch).* La peinture de vases offre aussi des modèles d'un procédé analogue (Friederichs, *Die Phil. Gem.*, p. 106). Mais c'est surtout dans les sarcophages qu'il faut les chercher. Là, cette disposition dont nous parlons est constante. Sans sortir du Louvre, nous trouvons de nombreux bas-reliefs qui l'attestent. Le champ de ces bas-reliefs est partagé en deux, en trois ou même quatre compartiments dont chacun présente une scène distincte. Ainsi l'aventure d'Artémis et d'Actéon en compte quatre : l'histoire de Médée, quatre également ; celle de Prométhée et de Méléagre, trois ; celle d'Hippolyte et de Phèdre, deux (Bouillon, tom. III, pl. 9, 17, 18, 21). Cette dernière était figurée en quatre scènes, sur le célèbre bas-relief d'Agrigente (Richard de Saint-Hon, tom. II, *Sicile).* On pourrait multiplier ces exemples. Il ne faut pas, du reste, confondre ce mode de composition avec un autre bien étrange pour nous et qu'on rencontre également dans les monuments. Il s'agit ici de scènes non pas juxtaposées, mais engagées l'une dans l'autre, les mêmes acteurs étant représentés dans le même tableau. C'est ainsi qu'on trouve dans une peinture campanienne Actéon représenté deux fois : d'abord contemplant Artémis au bain, ensuite assailli par un chien que semble exciter contre lui la déesse (Helbig, nº 252, taf. 8). Il est probable qu'on doit entendre ainsi la composition de deux tableaux de Philostrate, l'un qui montre Penthée, ici, sur le Cithéron, déchiré par les Bacchantes ; là, au pied de la montagne, dans le palais de Cadmus, pleuré par elles ; l'autre, où l'on voit reproduits dans le même cadre, deux épisodes de l'éducation d'Achille *(Imag.* I, 17 ; II, 2). Les explications qui précèdent prouvent combien est illusoire l'argument qu'on a tiré de la prétendue violation de l'unité dans les tableaux du rhéteur pour contester l'authenticité de ces tableaux.

En ramenant la description à une scène unique, Welcker brouille et fausse tout. Si l'on ajoute aux personnages qu'il groupe dans son tableau le dieu de la montagne, l'Olympe personnifié, que de figures entassées ! quelle complication ! Comment devons-nous comprendre les Heures, leur rôle, leur attitude dans la scène, telle qu'il la conçoit ? Sont-elles seulement attentives aux paroles d'Apollon, ou ont-elles surpris le larcin du jeune dieu ? Dans la donnée du tableau, et c'est une chose capitale omise par Welcker, le dieu aperçoit le larron, et son expression, que nous étudierons tout à l'heure, était piquante. Si les Heures ont vu aussi l'acte d'Hermès, Apollon étonné, ne perd-il pas de son intérêt, puisque les Heures manifestent la même surprise. Les Grecs doublaient-ils ainsi les effets ? N'est-ce pas là une combinaison contraire à leur simplicité ? Et le dieu de la montagne avec le sourire que lui a donné l'artiste et que remarque le critique est encore un autre personnage gênant dans la conception de Welcker.

Mais il ne suffit pas de reconnaître trois scènes dans la description de Philostrate. Il faut savoir aussi les délimiter avec sûreté et précision. Qui le croirait ? Gœthe, doué d'un sentiment artistique si fin, qui a compris en général les descriptions du rhéteur avec une sagacité si pénétrante et une si profonde intelligence, Gœthe s'est trompé ici, et a complétement méconnu les deux premiers tableaux. Voici comment il décrit le premier : « Sur le sommet de l'Olympe naît Hermès, l'espiègle. Les Heures, représentées chacune avec la beauté qui lui est propre, prennent l'enfant. Elles l'enveloppent dans des langes qu'elles sèment des fleurs les plus choisies. La mère repose auprès de son fils. » Ainsi, Gœthe a écarté de cette première scène une donnée : le jeune enfant descendant déjà la pente de l'Olympe et

aperçu par le dieu qui le regarde avec complaisance. Mais, selon nous, cette donnée est le sujet même.

Supprimez cette circonstance, et, comme le disent les peintres, le tableau n'y est plus. Qu'avons-nous alors, en effet? Rien qu'une scène assez vulgaire, la naissance d'un enfant dont on nous montre la mère d'un côté, les nourrices de l'autre. Sans doute, cet enfant est un dieu, et ces nourrices sont les Heures ; l'Olympe est le lieu de la scène. Ces fleurs dont on sème le berceau, la sérénité de la lumière qui l'enveloppe, tout a un poétique éclat. L'art grec, nous devons le croire, avait représenté délicieusement ces jeunes femmes; la grâce infinie des visages et des attitudes avait prêté son charme au tableau. Mais encore une fois, nous ne voyons là qu'une conception ordinaire. Où est l'intérêt? Où est l'action, cette action qui est l'âme de la tragédie, selon Aristote, et qui est aussi celle du tableau? Que dit Gœthe de Maïa : « La mère repose sur un lit. » Mais il semble que ce détail, ainsi présenté, se détache et s'isole de tout le reste; il nous faut pourtant une composition dans laquelle tout se tienne.

Pourquoi Gœthe, dont le coup d'œil est si pénétrant, n'a-t-il pas aperçu cette circonstance notée par Philostrate : « les Heures sont tournées vers la mère » ? Elle lui aurait certainement révélé le tableau. Il aurait vu la scène véritable : les Heures s'interrompant un instant dans leur tâche, tournant la tête vers Maïa, puis le jeune espiègle qui s'est dérobé de son berceau s'avançant sur la pente de l'Olympe, pendant que le dieu sourit à cette escapade du malicieux enfant. Qui ne se représente les deux groupes ? les Heures attentives aux paroles de la mère d'un côté, et de l'autre l'espiègle aperçu par le dieu. Et ce sourire que l'artiste grec avait prêté à celui-ci ! De quel prix n'est-il pas ? Sans

doute il est naturel qu'une divinité garde la sérénité et le calme du visage, et l'on ne donne pas aisément une autre expression au personnage qui figure l'Olympe inondé de lumière, inaccessible aux pluies et aux vents. Mais qui peut s'empêcher de sourire à un enfant malicieux et éveillé ? C'est de ce sourire que parle Philostrate, quand il dit que la figure du dieu avait « une expression humaine [1] ».

Qui croirait que Matz se trouve embarrassé de ce personnage si conforme à l'esprit de l'art ancien et qui achève le tableau ? Est-ce donc assez que l'espiègle ait pour confident le spectateur ? Comme les autres personnages, et c'est là le piquant de la scène, ont leur attention tournée ailleurs, ne faut-il pas qu'il y en ait un au moins qui le regarde, un témoin aux sentiments duquel nous puissions nous associer ? C'est seulement ainsi entendue que l'œuvre est complète.

La méprise de Gœthe renvoyant à la scène suivante l'enfant qui chemine sur la pente de l'Olympe, n'ôte pas seulement au premier tableau toute sa signification, elle rend aussi inintelligible le second. Voici comment Gœthe se le représente : « Hermès s'est furtivement dégagé de ses langes, et, l'air éveillé, s'avance en descendant de l'Olympe. La montagne, réjouie, sourit à l'enfant. Déjà il pousse dans une caverne les vaches qui paissent au pied, les vaches blanches, aux cornes dorées, propriété d'Apollon. » Qui ne voit que ce tableau, comme le précédent, est aussi manqué ? Comment concilier et fondre dans une même action les deux incidents que présente la scène : Hermès descendant de l'Olympe, suivi du regard complaisant du dieu,

[1] Μειδίαμα οἷον ἀνθρώπου.

et Hermès descendu déjà, chassant les bœufs dans la caverne ?

Philostrate n'insiste pas sur cette dernière scène, et, sans l'énoncé exprès du début, on pourrait croire qu'elle n'était pas représentée. Mais il y a dans la description un mot expressif qui semble n'avoir pu être suggéré au critique que par la vue du tableau même. En annonçant le sujet, il s'est contenté, dans le préambule, d'employer pour désigner l'action d'Hermès un terme général qui signifie « chasser devant soi un troupeau [1] » ; mais en décrivant le tableau, il se sert d'une expression toute pittoresque, disant que l'enfant pousse le troupeau dans la caverne « en le faisant tournoyer [2] ». Quelle différence entre les deux expressions, et que ce dernier détail est vrai ! N'est-il pas un trait caractéristique de la représentation de cette deuxième scène ? Devant le jeune dieu qui les pousse, les bêtes se précipitent avec ce désordre et ces mouvements pittoresques que connaissent si bien ceux qui ont étudié les allures de ces animaux. L'art grec, toujours si ingénieux dans ses inventions, avait dû employer cet artifice pour représenter l'action puissante exercée par le jeune enfant sur ces animaux que subjugue la présence de la divinité. De là un contraste piquant entre sa faiblesse et la puissance de ces bêtes domptées par lui, obéissant à son geste et à sa parole.

Ces deux scènes que Gœthe n'a pas comprises ont été bien vues par Brunn qui d'un crayon ferme et sûr déli-

[1] Ἐλαύνων.

[2] Il y a des manuscrits qui portent ἄγει σοβῶν ἐς χάσμα, leçon adoptée par Jacobs. Mais il y en a d'autres, celui de Paris et de Florence, qui offrent στροβῶν au lieu de σοβῶν, et c'est avec raison que Westermann a préféré ce mot qui est évidemment la leçon véritable et dont l'autre terme n'est que l'explication.

mite les deux tableaux. Toutefois, il se contente d'en indiquer les éléments sans tâcher de se rendre compte de l'aspect général de la composition que nous avons essayé de retracer. Mais pour l'interprétation de la dernière scène, Gœthe reprend sa supériorité de coup d'œil, et Brunn n'aperçoit pas à son tour la circonstance à laquelle est dû tout l'intérêt de ce tableau.

« Apollon est venu en hâte trouver Maïa pour se plaindre du vol. Celle-ci le regarde avec surprise et paraît ne pas le croire. Pendant que cet entretien a lieu, Hermès s'est déjà glissé derrière Apollon. Il saute légèrement et détache l'arc. Apollon qui découvre le malin voleur éclaircit son visage. Cette expression marquant le passage de la mauvaise humeur à un sentiment de plaisir fait beaucoup d'honneur à la science et à l'habileté de l'artiste. » Ajoutons : et à la sagacité du critique qui sait voir et analyser si finement cette expression. Comment s'expliquer que ce détail important ait échappé et à Welcker et à Brunn lui-même qui avait étudié de si près le tableau ? Il leur a donc paru indifférent ? Mais c'est là pourtant qu'est tout l'intérêt. Nous ne voyons même plus Hermès qui passe ici au second rang ; c'est Apollon, c'est le dieu irrité et charmé à la fois, souriant dans sa colère, c'est lui qui captive notre regard. C'est là aussi que l'artiste a mis tout son savoir ; le critique le remarque expressément, et il nous donne une très juste idée de cette expression dans laquelle se mêlaient deux nuances si contraires. Le front d'Apollon qui se plaint et menace, assombri par le mécontentement, s'éclaire soudain : l'espiègle a été vu. C'est cet instant si fugitif que l'artiste avait surpris et fixé ; et c'était sans doute avec la plus savante discrétion que selon l'expression du critique « le rire avait été mesuré, ce

rire qui repose sur le visage quand le plaisir a vaincu le courroux. »

Cette exquise mesure, précieux privilège de l'art grec, Matz ne l'a pas comprise ici, et il a déclaré la donnée impossible. Mais pourquoi donc refuser à un artiste ce qui n'est pas inconciliable avec les moyens de l'art ? Pourquoi cette incrédulité à l'endroit de ce qu'il crée et de ce qu'il invente ? Rien n'échappe à cet ombrageux scepticisme. N'est-ce pas encore Matz qui déclare singulière cette couche où repose la jeune mère ? Elle l'étonne : « Ne sommes-nous pas en plein air ? » dit-il. Nous n'insisterions pas sur cette mince observation, si ce n'était la coutume des critiques allemands de concevoir des doutes sur tout. Pourquoi, au nom d'une mesquine vraisemblance, interdire tout à l'imagination et à la poésie ? Il y a des exemples analogues, témoin ce lit où, dans le tableau de la *Prise de Troie* de Polygnote, reposaient quatre captives troyennes, Déinomé, Métioché, Pisis et Cléodice ; et cependant nous sommes sur le rivage de la mer ! On peut citer encore ces riches coussins et ces draperies déroulées au milieu d'âpres rochers presque baignés par les flots, sur lesquels est mollement étendue Ariadne dans les peintures campaniennes. Après tout, nous sommes sur l'Olympe où l'on dit qu'est la demeure des dieux, « sûr en toute saison, sans qu'il soit esbranlé des vents, ny jamais arrousé des pluyes ou que la neige s'y espande ; mais plutôt une perpétuelle sérénité y vollette, exempte de tous nuages, et une claire splendeur y reluit là autour, en quoy les dieux bienheureux se complaisent à tout jamais [1]. » Dans cette région idéale l'imagination

[1] Trad. de Blaise de Vigenère.

n'est-elle pas souveraine maîtresse ? et peut-on y assujettir tout aux lois d'une étroite vraisemblance ?

Selon Brunn, il faudrait voir dans le tableau que nous venons d'étudier un véritable triptyque dont la composition offrait une correspondance symétrique. Le troisième tableau serait le pendant du premier. Nous y trouvons en effet, dit-il, la mère vraisemblablement toujours couchée sur son lit, Apollon tourné vers elle, derrière lui le berceau dans lequel probablement l'enfant reposait encore au commencement de l'entretien. Soit : mais les Heures ? Brunn n'en parle pas, et leur présence était certainement impossible ; car outre la raison que nous avons déjà donnée, il y aurait vraiment trop de ressemblance avec le premier tableau. La scène de la caverne, ajoute Brunn, est comme faite exprès pour séparer les deux autres ; et de cette manière le tout est artistiquement construit, d'une si admirable manière que ce tableau, sous tous les rapports, doit avoir appartenu aux plus charmantes créations de l'esprit grec.

Le seul personnage d'Hermès est ravissant. Comme le petit dieu avait dû être représenté avec grâce par ce pinceau grec si fin, si délicat ! Qui ne se rappelle à son sujet ces Érotés espiègles des peintures campaniennes, par exemple, ceux du tableau représentant Mars et Vénus, un charmant groupe, aux côtés desquels se montrent deux Érotés d'une malice délicieuse, l'un se coiffant du casque du dieu, l'autre s'ajustant son baudrier ? C'est sans doute dans ce goût pompéien que tout devait être traité.

Mais que l'artiste ne nous fasse pas oublier le critique dont la gracieuse esquisse reproduit si bien le sentiment du tableau. Oui, ce n'est certes pas sa faute si sa description a été si diversement comprise. Son texte, étudié et approfondi,

s'éclaire soudain ; et les principes de l'art étant sagement appliqués à l'interprétation du tableau, celui-ci, dégagé des ombres dont on s'est plu à l'envelopper, s'offre au regard dans une pleine lumière.

CHAPITRE X

L'ANALYSE D'UN TABLEAU DANS PHILOSTRATE

DE LA COMPOSITION

I

Disposition générale du tableau ; indication des personnages principaux et secondaires. — Méthode du critique : le procédé des poètes et celui des peintres. — Exemples empruntés aux tableaux de Narcisse et de Ménœcée. — Tableau de Cassandre.

Nous avons essayé dans le chapitre précédent de donner une idée des discussions que font naître les *Images* de Philostrate; et nous croyons avoir prouvé, en choisissant pour notre étude une de celles qui ont été le plus controversées, que si on sait, à l'aide des principes de l'art, démêler les différents traits de ces descriptions, toute confusion apparente disparaissant, on arrive à une vue claire du tableau. Mais ce tableau, il ne suffit pas pour le critique de le montrer, il faut aussi l'expliquer. Comment

Philostrate procède-t-il dans cette analyse? Voilà ce que nous voulons examiner.

On peut considérer successivement dans un tableau le sujet, la composition, l'expression, le dessin, la couleur, le clair-obscur, la perspective, l'exécution. Il y a sur toutes ces parties de l'art des observations curieuses à recueillir dans Philostrate; mais une étude complète nous entraînerait trop loin. Comme nous avons, d'ailleurs, déjà dit quelques mots sur sa manière d'entendre le dessin et la couleur, nous reviendrons brièvement sur ces deux points, nous bornant à traiter ici deux questions, celles de la composition et du clair-obscur.

Rien ne paraît plus aisé à première vue que la description d'un tableau: il semble qu'il n'y ait qu'à le bien regarder et à tout retracer avec exactitude. Mais que le critique a besoin d'une tout autre science! Son premier devoir est de comprendre la composition qu'il a sous les yeux. Tout est calculé dans un tableau pour l'effet pittoresque. Si l'artiste a savamment combiné les diverses parties de son œuvre, celui qui la regarde doit la voir absolument telle qu'il a plu à l'auteur de la concevoir et de disposer son sujet. Dès qu'il jette les yeux sur la toile, l'ordre de ses impressions, si l'on peut s'exprimer ainsi, est déterminé. Il faut qu'il voie d'abord tel objet, puis tel autre, et ainsi successivement, pour revenir sans cesse des détails vers lesquels l'œil aime à s'égarer un instant, au sujet principal où tout l'intérêt se concentre. Ainsi, le regard du spectateur n'est plus libre dès que le tableau s'en est emparé; il est en quelque sorte maîtrisé par l'œuvre contemplée et en subit la loi. Cette domination du tableau est un des plus surprenants effets de l'art et tient à la science profonde de l'artiste. Or, une description bien entendue doit agir de la même

manière sur l'esprit. Il ne suffit pas qu'elle lui fasse voir tous les objets successivement, mais selon la disposition qu'a choisie le peintre.

Pour arriver à cette fin, le critique peut procéder régulièrement, c'est-à-dire classer et distribuer ces objets d'après l'ordre même de la composition, distinguer les groupes, indiquer le personnage principal et les figures secondaires, marquer leurs positions respectives, disposer les différents plans, enfin noter les accessoires. Mais il peut aussi suivre la méthode des poètes, et c'est celle qu'a adoptée Philostrate. Afin d'expliquer notre pensée, considérons un tableau de poète.

Il y a une scène supérieurement décrite par Racine à laquelle l'imagination revient toujours avec une secrète complaisance : c'est celle de Joas sauvé par Josabeth au milieu du massacre des enfants d'Ochozias. L'ensemble et les détails, les groupes et les attitudes, nous voyons tout et dans l'ordre qu'a voulu le peintre; voilà surtout ce qui est important. Ce n'était pas assez pour nous faire assister au drame de nous montrer d'abord la nourrice tenant Joas, puis Athalie qui le menace, enfin Josabeth qui vient le sauver. Voilà la succession prosaïque et vulgaire des faits : ce n'est pas l'ordre poétique. Notre imagination dès le premier vers est saisie par l'ensemble :

> De princes égorgés la chambre était remplie.

C'est une première vue de la scène, vue encore confuse qui va s'éclaircir. Sur ce fond sombre se détache dans la lumière un personnage. Nous voyons Athalie, son poignard d'abord, puis son attitude et son visage, et la rage qu'ils expriment. Les personnages secondaires, ceux qui servent sa fureur, sont groupés autour d'elle, et l'assistent dans

son œuvre sanglante. Voilà l'aspect général du tableau ; nous arrivons au sujet. La nourrice est entrevue ; mais ce qui frappe surtout les yeux, ce qui les retient et les rappelle lorsqu'ils s'éloignent un moment, c'est Joas « laissé pour mort ». Spectacle pathétique ! Cependant le groupe se compose : notre imagination ne peut plus séparer Joas de la nourrice qui le tient, et de Josabeth qui vient le sauver. « Je le pris tout sanglant. » Voilà le moment de l'action : cette terrible image accompagnée de ce sentiment profond de commisération maternelle jette dans notre cœur un trouble extrême, mélange de pitié et d'effroi. Le groupe central une fois vu garde notre regard, et le tableau se montre. Que quelques traits y soient encore ajoutés : l'œuvre est parfaite et le sentiment exquis.

Ainsi, sans se servir des termes techniques qui désignent les différentes parties de la composition, le poète sait nous la faire comprendre. C'est la méthode de Philostrate ; il ne dit pas : telle figure est principale, telle autre secondaire ; mais il les dispose les unes et les autres de telle manière que notre esprit assigne à chacune son rang et crée lui-même les groupes.

De plus, dans l'exécution, il imite l'artifice des peintres. En effet, ce n'est pas seulement par la place différente qu'il leur attribue dans sa composition que l'artiste distingue ses figures, les principales et les secondaires, mais par l'inégalité de l'exécution. La première est traitée avec le dernier soin ; dans les autres se fait remarquer une savante négligence, et le degré du fini est proportionné à l'importance de chacune. Philostrate suit encore ce principe. Le nombre des détails diminue dans sa description avec la valeur des personnes et des choses. Si un personnage est seul, et si, seul, il doit occuper notre regard, quel dessin attentif et soigné ! Nous

n'en voulons pour exemple que la figure de Narcisse [1]. Comme elle est caressée d'un pinceau fin et délicat, et qu'il est gracieux le bel adolescent avec cette pose doucement inclinée que l'art antique, dans son respect du corps de l'homme, avait inventée pour épargner à l'image réfléchie dans l'eau un raccourci pernicieux à la dignité des formes! Non seulement le mouvement général de la figure est indiqué, mais tout le détail y est, tout, jusqu'à ce pli délicat dessiné au poignet par la pression du bras sur l'épieu qui porte le poids du corps, jusqu'aux doigts repliés vers la paume de la main, et à cette ombre par les traits obliques de laquelle la main elle-même est rayée. C'est grâce à ces détails que le critique obtient le relief et que la figure s'enlève sur le fond. Tel en est le fini qu'il a pu aussi sans lui nuire la placer dans un paysage fort étudié, peindre et la grotte ombreuse et la source brillante et les blanches fleurs, sans même oublier la goutte de rosée ni la petite abeille.

Si la composition est riche en personnages, le même procédé produit le même effet. Il est beau le tableau de *Ménœcée* se dévouant à la mort pour le salut de sa patrie, parce qu'ainsi l'ordonnent les dieux dont la volonté s'est expliquée par la bouche de Tirésias [2]. Afin de caractériser le sujet, le peintre avait représenté sur le second plan la ville de Thèbes et l'armée de Polynice. On distingue parmi les chefs Amphiaraos en particulier qui annonce aux autres ce que la destinée leur a réservé. Tous tendent les mains vers le ciel, tandis que Capanée jette un regard de mépris sur ces remparts qu'il prétend forcer. A ce groupe découragé l'artiste avait opposé la ligne des défenseurs de la ville qui

[1] *Imag.* I, 22.
[2] *Ibid.* I, 4.

couronnent les remparts. Comme tout est clair pour le regard ! L'attaque qui faiblit d'un côté, la résistance qui paraît menaçante de l'autre, tout annonce que la prédiction va avoir son effet et que le sacrifice est agréé.

C'est un beau contraste que celui de ce fond si plein de vie et de mouvement avec cette victime qui tombe mourante au premier plan. Le jeune guerrier est représenté près de la caverne du dragon ; il vient de plonger son épée dans son flanc et s'affaisse ; le sang coule de la plaie. Cette composition a été parfaitement comprise par le critique qui nous la rend présente. Mais comment a-t-il rejeté sur le dernier plan toutes les figures secondaires pour faire saillir, sur le premier, le personnage principal ? Ici encore, il a employé le même procédé. Dans son tableau, l'adolescent qui expire est une étude soignée. Un dessin ferme accentue toutes les formes de ce beau corps : on en voit la robuste et fine structure, les contours élégants, les proportions exactes. A un trait fort et sûr répond un discret coloris ; et une touche de sentiment achève la peinture : « L'âme va s'envoler, et bientôt vous entendrez son léger gémissement. Car l'âme est éprise d'un beau corps, et c'est à regret qu'elle s'en sépare. Le sang jaillit de la blessure, le jeune guerrier s'incline sur un genou, et d'un doux regard salue la mort, d'un regard qui semble appeler le sommeil. »

On pourrait citer bien des exemples de ce relief obtenu par le critique au moyen de la multiplicité de détails nets et précis. Comme le peintre, il a ses différents degrés d'exécution ; ajoutons que, comme lui, il a aussi, grâce au même artifice, ses figures vues entières ou à mi-corps, ses personnages dont une partie est dérobée par le cadre, ses profils perdus ; et dans le coloris, ses tons sourds ou noyés qui contribuent avec un dessin sommaire à l'effacement des

figures. Antigone penchée sur son frère qu'elle enveloppe de ses bras compose avec lui un groupe magnifique qui se détache, aux pâles clartés de la lune, sur le fond sombre d'un champ de bataille encombré de cadavres [1]. Dans le tableau de *Midas*, les nymphes indiquées faiblement laissent seulement entrevoir leur chœur gracieux [2]. Dans celui d'*Héraclès étouffant les serpents*, les suivantes d'Alcmène et les guerriers qui accompagnent Amphytrion n'offrent aux regards qu'une image à demi effacée, parce que le critique n'a pour les désigner qu'un mot rapide [3]. C'est ainsi que dans la peinture campanienne représentant Briséis rendue à Agamemnon on ne voit que les têtes des guerriers qui sont sur l'arrière-plan [4].

Que de moyens l'artiste ne possède-t-il pas pour varier ainsi les figures, faire valoir les unes, sacrifier complètement les autres selon la loi de sa composition et l'intérêt du sujet ; et que l'écrivain lutte en cela contre lui avec de faibles ressources ! Il arrive pourtant rarement à Philostrate, pour suppléer à leur insuffisance, de recourir aux termes techniques. Il n'y a guère qu'une description où il marque expressément l'artifice de la composition ; c'est celle du tableau qui représentait Agamemnon assassiné au retour de Troie par Egisthe et Clytemnestre [5]. Le crime s'accomplit pendant le festin, comme chez Homère dont l'artiste a suivi le récit. Tous les convives ont été massacrés et gisent autour de la table dans les attitudes diverses où la mort les a surpris. Agamemnon est tombé comme les

[1] *Imag.* II, 29.
[2] *Ibid.* I, 21.
[3] Philost. J. *Imag.* 4.
[4] *Museo Borbonico*, V, 2, p. 38.
[5] *Imag.* II, 10.

autres ; il ne reste plus que Cassandre qui va être frappée la dernière par Clytemnestre. Le groupe est saisissant et d'un dramatique terrible. Il semble que ce soit le principal intérêt du tableau, et l'on pourrait s'y méprendre ; mais le critique indique Agamemnon comme le premier personnage. Cette disposition seule n'attestait-elle pas le génie de l'artiste ? Qui, en effet, en ce moment suprême est présent à la pensée de la meurtrière et de la victime ? N'est-ce pas Agamemnon ? Cette rage jalouse qui anime l'une, ce tendre amour qui remplit le cœur de l'autre, n'est-ce pas lui qui les a provoqués ? C'est près de lui que, malgré l'épouvante de son âme et sous la menace de cette hache sanglante qui se dresse au-dessus de sa tête, « Cassandre, douce et inspirée, s'efforce de tomber, détachant les bandelettes qui la couvrent comme pour en parer le héros » ; c'est dans le cœur d'Agamemnon, où la vie expire, que retentit son cri douloureux ; et c'est ainsi que, tout tombé qu'il est, il domine encore la scène : prépondérance que l'artiste avait sans doute marquée par une disposition particulière de ce groupe pathétique.

II

Ce qui manque au critique ; indications insuffisantes. — Tableau d'Ariadne abandonnée ; — Le Cyclope et Galatée.

On ne peut s'empêcher de regretter que Philostrate ne nous indique pas plus souvent la composition d'une manière aussi expresse ; et ce regret est d'autant plus vif que les

anciens sont maîtres dans cette science. Que d'observations de ce genre ne devaient pas fournir leurs tableaux ! Citons en un exemple.

Une des peintures décrites par Philostrate représentait Ariadne abandonnée [1], ce sujet que nous avons vu précédemment commenté par Catulle d'une si éloquente manière. Seulement les deux motifs que renferme ce mythe se trouvaient ici, comme dans un certain nombre de représentations de l'art, réunis et fondus ensemble. Peut-être ce tableau de Philostrate était-il la copie de celui que Pausanias avait vu à Athènes et dont il donne cette description sommaire : « Ariadne dort, Thésée s'éloigne sur son vaisseau et Dionysos arrive pour ravir Ariadne [2] ». C'est bien, en effet, le même sujet. Il y a aussi une peinture d'Herculanum qui se rapporte en partie à la description de notre rhéteur [3], et doit être considérée comme une œuvre savante, supérieurement traitée. Il est intéressant de la rapprocher du tableau que retrace le sophiste. En considérant surtout comment la composition y est entendue et ce qu'elle peut suggérer d'observations diverses, une induction très légitime, nous permettra de constater

[1] *Imag.* I, 14.

[2] Pausan, I, 20, 2.

[3] *Pitt. d'Ercolan.* II, 103. Helbig, n° 1235.— Voir aussi dans Raoul Rochette, *Choix de peintures de Pompéi*, deux autres tableaux représentant le même sujet (pl. III et VI). La première de ces deux compositions offre aussi des analogies frappantes avec celle de Philostrate. Détail piquant : à gauche, un satyre aide le vieux Silène, qui s'appuie péniblement sur un bâton, à se hisser sur le tertre où se passe l'action. La mer sert de fond à cette peinture (Helbig, n° 1237). Le second tableau est moins riche en personnages et moins savamment construit. Mais il offre le vaisseau de Thésée à l'horizon : particularité intéressante par laquelle il se rapproche de celui de notre rhéteur (Helbig, n° 1234).

l'insuffisance des analyses de Philostrate. Voici le tableau campanien :

Ariadne dort paisible, étendue sur une couche, le bras droit replié autour de la tête que soutient un coussin, le gauche, reposant mollement. Son beau corps est à demi-nu; nus aussi sont les pieds qui se dégagent d'une ample draperie dont toute la partie inférieure du corps est enveloppée, tandis que l'autre, découverte, se montre aux regards. La tête est ceinte d'une bandelette, le cou paré d'un collier ; et des bracelets ornent les deux bras. Une tente aux plis élégants, disposée au-dessus d'Ariadne protège son doux et profond sommeil.

Cependant Dionysos s'avance couronné de pampres et de raisins, et chaussé de cothurnes qui montent à mi-jambe. Une longue draperie rouge, descendant de l'épaule droite jusque vers la terre, flotte par derrière et laisse nu tout le devant du corps. Le dieu est légèrement porté en avant par un mouvement gracieux, la main gauche un peu relevée avec un geste de surprise amoureuse, et l'autre posée sur l'épaule du vieux Silène qui, debout, à sa droite, tient le thyrse. A gauche, un Eros attire doucement l'adolescent en lui montrant la jeune femme endormie dont Pan soulève le vêtement.

Tel ssont les personnages du premier plan. Au fond, vers la partie supérieure du tableau, et du côté opposé à la tente apparaît le cortège de Dionysos entrevu derrière d'âpres rochers. Ce sont les bacchantes qui approchent, l'une vue à mi-corps, portant sur sa tête la corbeille mystique, les autres dont les bustes se montrent à peine. Une double flûte qui est aux lèvres d'un satyre se détache d'une manière pittoresque au sommet du groupe. Il y a un dernier personnage : c'est un satyre dont on aperçoit la tête à

gauche, derrière un roc sur lequel il s'appuie d'un bras, contemplant sans être vu la scène qu'il a sous les yeux.

Signalons tout de suite une différence importante entre ce tableau et celui de Philostrate. Il ne montre pas comme ce dernier le vaisseau qui emporte Thésée et qu'on voit dans d'autres monuments. Le reste présente des analogies ; comme dans la peinture que décrit le rhéteur, Dionysos est dépouillé de ses attributs, et son cortège de bacchantes est sommairement indiqué par l'artiste. Si le détail ravit le regard, l'ensemble charme la raison. Quelle entente supérieure de la composition, et comme l'ordonnance générale est savante ! Groupes habilement disposés, lignes élégantes, parfait équilibre, tout décèle un art profond. Quoi ! Philostrate n'avait-il rien de ce genre à remarquer dans son tableau ? Qui croirait que sur les beautés de cet ordre le critique ancien garde un silence absolu ? Laissons parler la critique moderne : que de choses ne révélera-t-elle pas dans le nôtre ! Et d'abord cette admirable unité : c'est Ariadne le centre de la composition ; c'est vers elle que Dionysos s'avance, elle que Pan découvre, elle qu'admire Silène, elle que l'éros désigne de la main au dieu qu'il guide. Étendue dans une pose gracieuse, elle ravit tous ces regards fixés sur elle. Tandis que les yeux de Silène et de Pan expriment la lubricité, ceux du divin adolescent, doucement baissés, révèlent le ravissement de la passion. Epoux triomphant, il domine toute la composition. Il est beau, lui aussi, dans sa brillante nudité, avec cette taille jeune et souple, cette attitude doucement animée et ces deux bras qui s'ouvrent déjà pour les caresses de l'amour.

Les contrastes ne sont pas moins heureux dans la disposition générale. Les deux figures de Silène et de Pan s'opposent admirablement à celles de Dionysos et d'Ariadne.

Les formes rudes de l'un rapprochées de ce beau corps aux lignes mollement ondulées et aux suaves contours, son pied de bouc, hérissé et velu, opposé aux chairs délicates, ce front cornu et ridé, ces cheveux crépus que perce une oreille bestiale, ces traits lascifs enfin, tout fait ressortir la beauté dont il découvre le voile. Silène, de son côté, gros et trapu, avec ses membres lourds, son ventre épais, sa tête sénile, fait valoir tout ce qu'il y a de fin dans la svelte figure du dieu adolescent.

Il n'est pas jusqu'aux têtes des bacchantes qu'on aperçoit dans le fond qui ne soient disposées avec art selon les principes de l'arrangement pittoresque. Mais ce qui nous touche surtout, c'est ce qui est obtenu par cette unité et ces contrastes si bien ménagés, c'est la belle harmonie de l'ensemble, harmonie que rien ne trouble et qui se retrouve jusque dans le plus petit détail. Regardez les compositions qui représentent Ariadne, non pas endormie et sur le point d'être consolée à son réveil par l'amour d'un dieu, mais ne sortant de son sommeil que pour apercevoir à l'horizon le vaisseau parjure qui la laisse seule et désolée sur un rocher nu, l'artiste a délié les cheveux de l'infortunée, et ce désordre sied bien au trouble de ses pensées et aux angoisses de son cœur. Mais ici, plus de deuil : tout doit rappeler et inspirer l'amour. Aussi la chevelure rassemblée avec goût sur le front ne laisse échapper que quelques boucles qui parent un cou délicat ; et c'est ainsi que dans les conceptions de l'art ancien tout est soumis aux lois d'une magnifique harmonie !

Voilà ce que la critique moderne se plaît à remarquer dans une œuvre et ce qui ne préoccupe nullement notre rhéteur. Un contraste n'est indiqué par lui que s'il s'impose à l'imagination et au regard, et que notre pensée ne puisse

s'y dérober. Apollon lutte avec Phorbas, Héraclès avec Antée. Au dieu triomphant dont le front est couronné de rayons et dont le sourire brille mêlé de colère est opposé le brigand abattu à ses pieds, effrayant le regard par son farouche et bestial aspect ; avec le héros dont le corps est d'une élégante structure et se distingue par d'exactes proportions contraste le géant aux formes lourdes et massives.

Il y a des cas où l'indication des plans serait importante et se laisse beaucoup regretter. Donnons un exemple. Dans *le Cyclope et Galatée* [1], le géant est-il au premier plan ou au second ? Dans une composition de Pompéi qui nous le montre recevant un billet doux de Galatée des mains d'un éros, il est assis sur un rocher du premier ; mais dans une autre peinture bien connue, l'artiste, pour une fin particulière, l'a disposé autrement. Grâce à l'heureux artifice dont il s'est avisé, nous avons une idée de la taille du géant. Ce n'est pas là, en effet, une des moindres difficultés de ce sujet, lorsqu'il est traité par l'art. Montrer le Cyclope tout entier en lui laissant ses vraies proportions eût été impossible. Car ces proportions gigantesques qui plaisent à l'imagination dans les tableaux de la poésie ne peuvent être offertes aux yeux par la peinture. Encore la poésie les indique-t-elle plutôt qu'elle ne les montre, usant d'un simple trait, et prêtant, par exemple, au géant un pin entier pour bâton ; ce qui permet à l'imagination de compléter la figure. L'artiste, privé de ce moyen, y supplée par d'autres. Ici, il a plongé le Cyclope dans la mer jusqu'à la poitrine ne montrant ainsi que la partie supérieure du corps aux yeux qui sont si exigeants et laissant à l'imagination, plus complaisante, le soin de deviner le reste : ingénieuse tran-

[1] *Imag.* II, 18.

saction qui concilie tout. Mais voici surtout l'artifice que nous voulons signaler. Il a relégué le Cyclope au second plan, tandis qu'il mettait la nymphe au premier ; ce qui fait que la perspective réduit les proportions apparentes du géant tout en lui laissant ses proportions réelles. Il y a en effet une loi en vertu de laquelle l'esprit restitue aux objets la dimension qu'ils perdent par l'effet de la distance, et qui protège ainsi la vérité contre les mensonges de la perspective. Le peintre se prévalant de cette loi avait trouvé l'art de nous montrer ce qu'il nous dérobe.

N'est-il pas intéressant de rencontrer chez le Poussin le même procédé? Lui aussi a voulu donner au géant sa haute taille et ses vastes proportions tout en restant fidèle aux lois de son art. Qu'a-t-il fait dans son tableau de *Polyphème?* Il a assis le Cyclope au second plan sur un rocher élevé ; mais le regard seul voit le géant au second plan ; la pensée l'amène au premier et lui rend sa véritable taille. De là l'aspect saisissant de cette grande figure qui, de sa hauteur, domine le vaste paysage.

Pourquoi faut-il donc que Philostrate nous ait privés d'un détail précieux? Puisque nous nous occupons de ce tableau, faisons encore une autre observation sur l'insuffisance des renseignements qu'il nous donne. Chez lui, la relation des personnages et des groupes qui est également si importante dans la composition n'est que faiblement indiquée. Polyphème chante son amour pendant que Galatée sur son char parcourt la mer. Le tableau est charmant :

« Cependant sur les ondes riantes folâtre Galatée. Quatre dauphins soumis au même joug et obéissant à la même volonté traînent son char. Ils sont conduits par les filles de Triton, les suivantes de la nymphe, qui contiennent leur élan, si par hasard, indociles, ils refusent d'obéir aux

rênes. Elle, cependant, au-dessus de sa tête élève une draperie de pourpre qu'elle présente au Zéphire et qui sert à la fois d'abri à son visage et de voile au char. L'éclat de l'étoffe se reflète sur sa figure et sur sa tête, moins doux cependant que sa joue brillante ; ses cheveux humides ne flottent point au gré de la brise. Le coude droit s'arrondit, et, le bras s'infléchissant, les doigts vont reposer sur la molle épaule. Les bras blancs ont la courbure de la vague, le sein offre un charmant contour, la cuisse, elle aussi, est brillante de beauté. Quant au pied dont l'extrémité est ravissante de grâce, il a été représenté effleurant les ondes, comme un gouvernail qui guide le char. Le regard est une merveille : perdu dans l'horizon, il suit la vague étendue de la mer. »

Le portrait de Galatée est d'autant plus agréable qu'il est le pendant du Cyclope « représenté avec l'aspect farouche de l'habitant de la montagne, secouant une chevelure hérissée, pendante de tous côtés comme le feuillage d'un pin. Ses dents aiguës se montrent, armant une mâchoire dévorante ; la poitrine, le ventre, tout, en lui, jusqu'au bord des ongles, est velu. Il croit avoir un doux regard parce qu'il aime ; mais son expression est dure, comme celle d'un homme qui épie son ennemi : c'est la bête sauvage que la force a domptée. »

Les deux personnages sont vivants ; mais quel lien les unit? Voilà ce que le critique n'a pas, à notre gré, assez indiqué. Nous trouvons dans la peinture antique une idée fort heureuse. C'est un trait du caractère de Galatée qui a suggéré à l'artiste le moyen de lier ses deux personnages. On voit la Néréide assise sur le flanc d'un cheval marin. Légèrement renversée, par un gracieux mouvement, elle se retient d'une main au col de sa monture, tandis que le

bras droit est appuyé sur la croupe. Mais que regarde-t-elle donc ainsi, curieusement penchée, et ne montrant que son charmant profil ? Un personnage qui semble lui apparaître derrière un rocher. C'est Polyphème qui s'est avancé dans la mer jusqu'à la poitrine pour contempler de plus près celle qu'il aime. Il est là, dressant au-dessus de la vague son corps puissant, la main posée sur le rocher derrière lequel il s'est sans doute réfugié pour dérober un instant sa poursuite à l'indifférente. Du reste, l'hommage de ce terrible amant plaît peut-être au cœur de la Néréide. Car il semble qu'au moment où le rocher qui la sépare de lui va la cacher à son regard, elle s'incline pour le voir et être vue, par un effet de cette gracieuse coquetterie que la poésie antique a rendue célèbre :

.... Et se cupit ante videri [1].

III

L'insuffisance des renseignements du critique rend difficile l'explication d'un certain nombre de tableaux ; solution de ces difficultés. — Des accessoires.

Mais revenons aux plans dont nous parlions tout à l'heure. C'est parce qu'il ne les indique pas que Philostrate a déconcerté plus d'une fois l'érudition et la sagacité de ses inter-

[1] Voir dans la revue archéologique un très intéressant article de M. G. Perrot sur le tableau de la maison de Livie représentant le Cyclope et Galatée. Juillet 1870, 22e vol.

prêtes. La *Chasse au sanglier* semble, au début, enfermer dans un même cadre un trop grande multiplicité d'objets ; il y a surcharge pour le tableau. Le sanglier, en particulier, est singulièrement incommode, et l'interprète déplore sa présence inopportune parmi les chasseurs. Son embarras cesse, s'il remarque dans le texte un mot qui paraît avoir échappé jusqu'ici à l'attention des archéologues et qui relègue l'animal sur l'arrière-plan [1]. Une indication aussi fugitive place dans les fonds une petite chapelle d'Artémis vers laquelle se dirigent les chasseurs qui, dit le critique, « en avançant célèbreront la déesse de la chasse. » Le tableau des *Andriens* [2] éveille la même perplexité due au même motif, à la foule des personnages qui s'y pressent. Ce sont les Andriens, d'un côté, qui avec leurs femmes et leurs enfants se livrent à de joyeux ébats sur le bord d'un fleuve; c'est, de l'autre, Dionysos arrivant avec son cortège pour assister à la fête. Welcker suppose que ce cortège occupe la droite du tableau et le fleuve, la gauche. Il est bien plus vraisemblable de rejeter sur le second plan Dionysos qui apparaît à l'endroit de la bouche du fleuve. Le texte vu de près confirme encore l'exactitude de cette disposition.

Il est un tableau où le Nil est représenté avec les Coudées, ces gracieux petits génies qui se jouent entre ses bras et autour de lui [3]. Là, se dresse un géant qui a fort scandalisé Friederichs; c'est le génie du Nil « dont la tête touche aux cieux ». Cette figure qui a des proportions tout autres que

[1] Philost. *Imag.* I, 27. « Je le vois, les soies hérissées, jetant le feu par les yeux et aiguisant ses dents contre vous, braves chasseurs ; car l'ouïe de ces animaux est très fine et perçoit le bruit *à une grande distance.* »

[2] *Ibid.* 24.

[3] *Ibid.* 5.

le Nil, lui fait toutefois pendant, selon Friederichs ; c'est ce qu'il se croit en droit de conclure des expressions du rhéteur. Quel tableau, s'écrie-t-il ! Quelle composition contraire au goût grec ! Et il fait remarquer que ce génie détourne entièrement du personnage principal l'intérêt que ce dernier réclame à juste titre. C'est qu'il oublie de voir dans le texte un mot décisif, prouvant que cette grandeur de la figure n'est que « pour l'imagination [1] » ; d'où nous devons conclure que l'artiste l'avait placée au second plan, sans doute sur une hauteur, éloignement d'autant plus vraisemblable que le critique met la source du Nil en Ethiopie et qu'il montre le géant le pied posé sur cette source même. En quoi cette disposition empêche-t-elle le Nil d'avoir les yeux tournés vers le génie de ses eaux pour lui demander ces nombreux enfants, symbole de sa fécondité ; car c'est ce détail qui semble avoir égaré Friederichs mettant les deux figures en regard l'une de l'autre. N'est-il pas évident que nous surprenons ici un artifice analogue à celui qui a été signalé plus haut pour le Cyclope ?

C'est par une méprise semblable que le même Friederichs s'indigne contre la grandeur du corps de Capanée et des autres chefs que le critique représente « de proportions plus qu'humaines [2] », puisque l'artiste a jeté les cadavres de ces guerriers sur l'arrière-plan du champ de bataille, calcul habile qui, par la réduction des proportions apparentes, lui permet de concilier les conditions de son art avec les données de la tradition attribuant aux héros une taille plus élevée qu'aux autres hommes. Tel, en effet, nous apparaît Thésée dans le tableau campanien qui le représente

[1] Γέγραπται δ'οὐρανομήκης ἐπινοῆσαι.

[2] *Imag.* II, 29.

sortant du labyrinthe où il vient d'abattre à ses pieds le Minotaure [1]. Mais là l'artiste n'a eu à employer aucun procédé particulier pour produire l'illusion; il lui a suffi de grandir la taille du héros; ce qu'il pouvait faire cette fois sans choquer nos yeux, puisqu'il opposait cet figure, non à des hommes, mais à des enfants, à ces jeunes garçons et à ces jeunes filles qui sauvés de la mort par son bras, se pressent, reconnaissants, autour de leur libérateur.

Les observations de Friederichs étant sans fondement, nous ne concluerons donc pas avec lui que les tableaux sont inventés par un rhéteur sous prétexte qu'ils sont en contradiction avec les lois de l'art, mais qu'au contraire, par une raison opposée, ils sont l'œuvre d'habiles artistes. Nous reprocherons seulement au critique de ne pas avoir toujours suffisamment aidé l'esprit à retrouver la composition en donnant sur les plans et sur la position de chaque objet des renseignements plus précis. De là tant d'erreurs chez ses interprètes; nous en citerons une dernière.

Le noir Memnon, l'Ethiopien venu au secours de Troie, est tombé sous les coups de la lance d'Achille [2]; son armée en deuil lui rend l'hommage funèbre. Une combinaison particulière de l'artiste trop faiblement indiquée par le critique a rendu difficile l'interprétation de cette peinture. Il n'y avait qu'une scène représentée : d'un côté du tableau, à une extrémité, le corps étendu de Memnon entouré des guerriers qui pleurent leur chef; dans les airs, un groupe de deux figures : l'Aurore suppliant la Nuit de devancer l'heure ordinaire afin qu'elle puisse enlever le corps de son fils. Pour expliquer la signification de ce dernier groupe,

[1] *Pitt. d'Ercolan.* I, p. 25. Helbig, n° 1214.
[2] *Imag.* I, 7.

l'artiste avait employé deux artifices : d'abord, il avait obscurci le soleil dont la tristesse, selon Welcker, était exprimée par une diminution de la lumière et un habile mélange des tons dans le fond du tableau. Ensuite, il avait disposé le corps de Memnon au bord extrême de la composition. Ainsi, c'était par un commencement de réalisation que la prière adressée par l'Aurore à la Nuit nous était révélée. Conçue de cette manière, la composition n'offre plus rien d'obscur. On doit supposer que, tout en plaçant dans un des côtés de son tableau le motif qui semblait devoir en occuper le centre, l'artiste avait cependant maintenu le balancement des groupes et l'équilibre général. Il n'y en a pas moins là une disposition exceptionnelle qui, nous le répétons, n'est pas assez nettement marquée par le critique. Elle explique l'embarras de Jacobs dans l'interprétation de ce tableau : l'artifice savant de la composition artistique a mis en défaut la sagacité du philologue. Mais ce qui a redoublé encore les soucis des interprètes, c'est la statue de Memnon mentionnée par Philostrate à la fin de la description. Welcker la place dans le tableau, sans considérer que c'est un accessoire tout à fait inexplicable; car comment concevoir, réunis dans le même cadre, le personnage lui-même et sa statue? Il est évident que cette statue n'appartient pas à la composition, qu'elle ne peut y avoir aucun rôle, et qu'elle n'est qu'une de ces allusions familières au rhéteur, rappelant à propos du tableau qu'il décrit une curieuse légende : « Où repose donc Memnon, et en quel lieu?.... Nulle part n'est son tombeau. Memnon lui-même est en Ethiopie, changé en pierre noire. Il a l'attitude d'un homme assis, et le même aspect qu'il présente ici. Le soleil lance sur la statue un rayon qui, semblable à un plectre, touche les lèvres et en fait sortir des sons par lesquels est consolée la douleur d'une mère. »

Il faut l'avouer : si l'on peut souvent disculper Philostrate et renvoyer à ses interprètes les accusations qu'ils ont portées contre lui, on ne peut méconnaître quelque négligence de sa part. Que n'a-t-il été toujours aussi précis et aussi exact que dans le tableau de *Ménœcée* [1] où il décrit les guerriers qui garnissent les remparts de la ville assiégée? « Le peintre, dit-il, a eu une très heureuse idée. Couronnant les murs de guerriers armés, il a montré les hommes, ici, en entier, là, jusqu'aux genoux, plus loin, à mi-corps ; ensuite, on ne voit plus que les poitrines, puis les têtes seules, puis les casques, enfin le bout des piques. Tel est l'art des proportions : il faut ainsi tromper par une disposition bien entendue le regard qui s'éloigne en accompagnant les hommes rangés savamment en cercle sur les murs. » Il y a là à la fois un effet de perspective et un arrangement pittoresque rappelant la mosaïque de la *Bataille d'Alexandre* où une multitude de piques dressées révèle la présence d'une foule de guerriers qui sont eux-mêmes dérobés aux regards ; et c'est ainsi que des deux côtés, et par un procédé semblable, avec quelques figures l'artiste trompant l'imagination a su produire l'illusion de toute une armée. Pourquoi faut-il que Philostrate soit sobre de si intéressantes observations ?

Il y a également dans le tableau de *Pélops*, sur la composition d'un quadrige, une réflexion curieuse qui nous prouve combien les Grecs étaient attentifs à ce même arrangement pittoresque. « Non, ce n'est pas un petit labeur, dit le critique, de grouper ensemble quatre chevaux sans qu'il y ait confusion entre les jambes de tous ces animaux, et de les montrer à la fois ardents et dociles au frein ; de repré-

[1] *Imag.* I, 4.

senter l'un dans l'attitude de l'animal impatient de tout repos, l'autre dans celle du cheval prêt à frapper le sol de son sabot, tandis que cet autre est figuré obéissant à la bride [1] ».

Si peu importants qu'ils paraissent dans l'ensemble de la composition, les accessoires sont cependant peut-être aussi difficiles à traiter que le reste. Qui dira tout ce qu'il a fallu d'esprit à un artiste pour calculer exactement le degré d'insignifiance que doit avoir tel ou tel objet dont la présence est nécessaire, mais ne doit pas nuire à l'effet général? Faut-il rappeler une ou deux anecdotes qui nous révèlent combien les artistes anciens étaient délicats sur ce point? Tout le monde connaît cette grappe de raisin que portait un jeune enfant dans un tableau de Zeuxis. Elle était si admirablement faite qu'un oiseau était venu, dit-on, la becqueter. L'artiste l'effaça parce que, par son extrême vérité, elle détournait de la figure principale l'attention du spectateur [2]. Et cette perdrix que Protogène avait représentée sur une colonne contre laquelle s'appuyait un satyre, ne subit-elle pas le même sort, et pour le même motif : parce qu'elle était trop savamment peinte? L'admiration des spectateurs ravis avait été pour le peintre l'arrêt de l'oiseau; son art, en effet, condamnait un accessoire prévalant contre l'objet principal [3].

Si l'artiste attache une telle importance à ces acces-

[1] Philost. *Imag*. I, 30.

[2] « J'ai mieux peint le raisin que l'enfant, disait Zeuxis; autrement, si ce dernier avait été réussi, il aurait effrayé les oiseaux. » Plin. *Hist. nat*. XXXV, 64. Senec. *Controv*. X, 34, 27.

[3] Strab., XIV p. 652. Τὸ *ἔργον πάρεργον γεγονὸς*. Ce satyre avait déjà été placé dans un temple. Protogène dut demander aux gardiens de pénétrer dans l'enceinte sacrée pour effacer l'oiseau.

soires, ne faut-il pas que le critique, à son tour, leur conserve exactement dans sa description le rôle qui leur a été attribué, sous peine de fausser l'esprit de la composition? On ne peut nier que dans Philostrate ces détails ne soient ménagés avec une sage discrétion. Le tableau qui représente Héraclès furieux égorgeant les siens nous en offre un exemple [1]. L'artiste, pour renforcer l'expression de *l'horrible,* avait supposé les apprêts d'un sacrifice dont l'appareil sacré contrastait avec le délire du héros et le sang répandu par son bras. On voit l'autel et, tout auprès, le taureau, puis « les objets sacrés, corbeille, vase, orge, bois du sacrifice et cratère. » Evidemment, la plume de l'écrivain jette les mots dans la phrase comme les objets avaient été jetés sur la toile par le pinceau de l'artiste : des deux côtés, l'indication est sommaire.

Si l'accessoire acquiert de l'importance et remplit un sérieux office dans le tableau, alors, dans la description, il a du relief. Amphion est-il représenté? Sa lyre n'est pas un objet vulgaire : c'est l'organe de ses chants divins, c'est l'interprète de son génie, l'instrument qu'a fabriqué l'art savant d'Hermès et qui des mains d'Apollon et des Muses est passé dans celles du mortel inspiré. Aussi, soigneusement étudiée par l'artiste, elle sera traitée aussi par l'écrivain avec le dernier fini [2]. Disons-le en passant : ces rapports si exacts, cette sobriété ou cette richesse de détails si bien appropriée à l'importance relative que les lois de l'art assignent aux différents objets de la composition sont à nos yeux une preuve, entre beaucoup d'autres, de la sincérité du rhéteur reproduisant de véritables tableaux.

[1] *Imag.* II, 23.
[2] *Ibid.* I, 10.

CHAPITRE XI

L'ANALYSE D'UN TABLEAU DANS PHILOSTRATE

(Suite.)

DU CLAIR-OBSCUR
DU DESSIN — DE LA COULEUR — DE L'EXÉCUTION

I

Du modelé et du relief. — La figure d'Atlas ; observation de Philostrate rattachée à l'ensemble de la théorie. — Le bœuf de Pausias. — L'effet et les valeurs.

En parlant du peintre Pausias qui avait tenté un effet nouveau, Pline définit, en passant, le clair-obscur, ou la science du clair et de l'obscur, de la lumière et de l'ombre, « l'art de faire paraître un relief sur un plan », art, ajoute Pline, vraiment difficile. Il n'est pas douteux que les anciens n'y aient excellé comme dans le reste ; seulement, ils l'entendaient à leur manière. Ils avaient leurs principes relatifs au modelé, à l'effet, à l'art d'éclairer et de détacher les figures, de distribuer l'ombre et la lumière dans le ta-

bleau. Qu'il serait intéressant de trouver dans Philostrate des observations multipliées sur ce sujet! Malheureusement, celles qu'on peut recueillir dans ses descriptions sont en bien petit nombre. Quelques-unes, toutefois, sont précieuses, et prouvent sa science en cette matière. Nommant les peintres les plus éminents de l'école grecque, Polygnote, Zeuxis, Euphranor, il dit qu'ils excellaient dans l'art de ménager l'ombre, dans l'expression de ce qui avance et de ce qui recule, termes par lesquels les Grecs désignaient le modelé; et c'est là, ajoute-t-il, l'essence même de la belle peinture [1] : vue profonde de l'art, lequel consiste effectivement moins dans les effets brillants de la couleur que dans la justesse des tons et la belle entente de la lumière. Les noms que cite ici Philostrate sont bien choisis; car, d'après les témoignages de Quintilien et de Pline, Zeuxis et Euphranor auraient été des maîtres dans cette partie de l'art. Selon Quintilien, ce serait même Zeuxis qui aurait trouvé les lois de l'ombre et de la lumière; et quant à Euphranor, Pline nous apprend que, dans ses tableaux, il apportait un soin tout particulier au modelé.

La plus importante des observations relatives au clair-obscur que présente Philostrate se trouve dans la description d'un tableau représentant Héraclès et Atlas [2]. Le critique remarque dans la manière de traiter le modelé de la première figure une heureuse hardiesse de l'artiste. C'est à ses yeux un morceau réussi; l'effet lui paraît d'autant plus curieux, qu'il est obtenu par un procédé contraire à la pratique constante et aux procédés établis. Pour bien comprendre tout ce qu'il y a d'intéressant dans ses réflexions, quelques explications sont nécessaires à cet égard.

[1] Philost., *Vit. Apoll.* II, 20.
[2] *Imag.* II, 20.

C'est à la nature attentivement observée que les anciens avaient demandé le principe de la théorie du clair-obscur, principe d'une parfaite simplicité, tel que tous ceux qui sont féconds en conséquences variées. Ils remarquèrent ceci : que les objets éclairés invitent bien plus le regard et sont plus aisément perçus par l'œil que ceux qui sont dans l'ombre ; que les premiers avancent, que les autres reculent ; que ceux-là semblent voisins de l'œil, tandis que ceux-ci en sont comme éloignés. Placez, disait-on, sur un même plan, l'un à côté de l'autre, le blanc et le noir qui représentent l'ombre et la lumière, et éloignez-vous : vous constaterez que le blanc exprime une saillie, le noir, un creux, que l'un représente le relief, l'autre, la profondeur. De cette observation, on déduisait le procédé suivant : si l'on veut montrer un relief, comme le sein de la femme, il faut employer les tons clairs et se servir, au contraire, des tons foncés pour indiquer une cavité, par exemple celle de l'œil. On représente ainsi une source, un bassin, une grotte. Plus le noir est intense, plus l'aspect est profond. Le beau relief s'obtiendra en rapprochant les uns des autres les tons clairs et les tons foncés et en ménageant avec art ce rapport. Ainsi, pour peindre un bras étendu ou la jambe d'un cheval et pour les bien détacher, on établit des tons sombres de chaque côté, et ces tons, produisant une apparence creuse, font saillir l'objet.

Sans cette opposition du noir et du blanc, il n'y a plus d'effet possible. Il est aisé de faire cette observation que, pendant la nuit, ceux qui sont vêtus de couleurs sombres ne se distinguent pas ; et que, réciproquement, pendant le jour, ceux qui ont un habillement clair, surtout s'ils sont en plein soleil, sont à demi effacés. De là ce principe dont nous trouvons la formule dans Philostrate, que « le même

sur le même ne se distingue pas [1]. » Voilà pourquoi on fait un dessin noir sur fond blanc, et réciproquement, un dessin blanc ou or sur fond noir [2]. C'est cette pratique que Quintilien constate, lorsqu'il fait remarquer qu'un objet en peinture n'a pas de relief si tout autour le peintre n'a posé aucun ton [3].

Les explications qui précèdent nous permettent de comprendre maintenant l'observation de Philostrate. Dans le tableau qu'il décrit, Héraclès se présente pour soulager Atlas qui supporte le ciel et dont les forces sont épuisées. Le moment qu'a choisi le peintre est celui où Atlas est tout courbé sous l'effort. Ses genoux s'appuient l'un contre l'autre, son bras est tremblant ; il se maintient avec peine dans une droite assiette. Héraclès, au contraire, a jeté à terre sa massue, et sa main est avide du fardeau qu'elle va saisir ; il se tient debout. « Le beau modelé de ce dernier, dit le critique grec, ne mérite pas une attention particulière. Dans ces conditions, lorsque l'homme est assis ou debout, la parfaite distribution de l'ombre et de la lumière n'est pas difficile. Mais le modelé du ventre dans Atlas est l'indice d'un grand savoir. Car le corps étant ramassé sur lui-même, dans l'attitude d'un homme courbé, les ombres se heurtent et se confondent. Toutefois, malgré ce choc, elles n'obscurcissent point les reliefs et laissent la lumière se jouer autour des creux. » Telles sont les réflexions de Philostrate sur cet effet dont la difficulté consistait à maintenir le caractère des formes malgré le renversement des lois ordinaires du modelé.

[1] Philost. *epist.* 36.

[2] Voir pour tout ce qui précède : Joannes Grammaticus, *in Aristotel.* lib. I, *meteorolog.* — Olympiodorus in *Aristotel.* lib. I, *meteorolog.* — Schol. *in Arati* διοσημεῖα. — Plin. XXXV, 123.

[3] Quint. *Inst. orat.*, VIII, 5, 16.

N'est-il pas curieux de trouver chez Pline les mêmes observations sur un effet semblable? Pline mentionne une tentative du peintre Pausias, qui osa s'écarter un jour de la pratique constante de l'école. Cet artiste avait représenté une *Immolation de bœufs* [1]. Voulant essayer un effet nouveau, il avait, dit Pline, dérogé à l'usage général dans la représentation d'un de ces bœufs. Au lieu de suivre le principe en vertu duquel on donne une coloration claire à l'objet qu'on veut mettre en relief, en éteignant et en obscurcissant tout ce qui l'entoure, Pausias, par un essai hardi, avait peint son bœuf tout noir, et avait su, dans l'ombre même, trouver une ombre; et le relief était magnifique! Pline ajoute que beaucoup d'artistes imitèrent cet exemple, mais que, malgré l'émulation de tant d'imitateurs, Pausias resta sans égal.

Le soin, avec lequel il signale cette nouveauté dont les artistes avaient gardé le souvenir, nous explique pourquoi Philostrate, si sobre d'observations de ce genre, remarque aussi dans son tableau une si curieuse particularité. Cette dérogation aux principes ordinairement suivis le frappe; en la signalant, il témoigne son savoir. Combien son observation, fortifiée par l'exemple que cite Pline, n'est-elle pas instructive pour nous! Elle nous prouve avec quelle sévérité la tradition de l'école maintenait la pratique et les principes de l'art. Ces principes étaient enseignés avec soin, le dépôt en était gardé religieusement dans l'école. Ils étaient le fruit de l'expérience des maîtres qui avaient pour la plupart consigné dans des traités les observations qu'ils avaient faites et la méthode qu'ils suivaient. C'est ainsi que l'art se transmettait de main en main, tou-

[1] Plin. *Hist. nat.*, XXXV, 123.

jours accru et perfectionné, mais toujours fidèle à la tradition. Dans sa nomenclature des artistes, Pline a toujours soin de mentionner *qu'un tel est élève d'un tel*. Souvent même l'art était comme héréditaire dans une famille et passait du père aux enfants.

La réflexion de Philostrate prouve encore tout ce qu'il y avait de prudent et de mesuré dans le génie des artistes anciens. Aujourd'hui le bœuf de Pausias modelé dans la demi-teinte n'étonne personne ; chez les Grecs, il était considéré comme une audace de l'art. Les anciens aimaient les effets simples ; amoureux de la clarté, ils les voulaient bien définis. Aussi, pour éclairer convenablement leurs figures, ils choisissaient de préférence l'attitude de l'homme debout, assis ou étendu [1]. C'est qu'alors le jeu de l'ombre et de la lumière est d'une simplicité parfaite. Tout est précis et net dans le modelé ; tout est conforme aux habitudes de notre œil reconnaissant avec plaisir les effets qui lui sont le plus familiers. Ils disaient des figures modelées dans ces conditions qu'elles offraient l'ombre et la lumière tout à fait bien entendues. Sans doute, ils comprenaient et reproduisaient des effets plus compliqués ; leur science était aussi profonde que leur talent était sage. L'occasion s'offrait-elle à leur pinceau d'être savant, ils ne la méprisaient point ; et, autant ils étaient peu soucieux de chercher ce que nous appelons « la difficulté », autant ils savaient la vaincre lorsqu'elle se présentait. Seulement les succès ainsi obtenus ne leur paraissaient pas les plus

[1] Dans *Palæstra* Philostrate fait cette réflexion : « La jeune fille est assise : sage invention de l'artiste ! Car lorsque l'homme est assis l'ombre présente une belle masse » (*πλεῖσται γὰρ τοῖς καθημένοις αἱ σκιαί*).

beaux triomphes de l'art, et, dans leur lutte avec la nature, ils employaient les moyens les plus simples pour la vaincre.

Une autre observation de Philostrate se rattache aux mêmes vues. Dans le tableau intitulé *Cômos* [1], le jeune adolescent qui garde l'entrée de la chambre nuptiale a la tête inclinée ; il vient de s'endormir. L'ombre projetée cachant une partie du visage, le critique semble le regretter disant que l'artiste doit à ceux en qui brille la beauté de représenter leur figure entière; que sans elle un tableau est morne, comme le visage privé des yeux. Une remarque de Quintilien complète ce que dit ici Philostrate; elle prouve que les anciens suivaient les mêmes principes dans la composition du tableau que dans celle de chaque figure en particulier. Même génie de la clarté et de la simplicité. « Quand les peintres, dit-il, rassemblent plusieurs figures dans le même tableau, ils ont soin de les espacer pour éviter la rencontre et la confusion des ombres [2]. »

Cette simple réflexion découvre une profonde différence entre le génie des anciens peintres et celui des modernes. Le clair-obscur est pour ces derniers une ressource puissante. Dans la conception de l'ensemble, il joue un grand rôle ; il contribue beaucoup à l'effet général et à la construction du tout : il en enchaîne souvent les différentes parties, unit les groupes et les personnages, établit des rapports entre les différents plans liés par des masses d'ombre ou de lumière, seconde les plus savants artifices du peintre en lui prêtant une ombre favorable pour sacrifier telle ou telle partie, telle ou telle figure qui nuit à l'intérêt général de l'œuvre. Les peintres anciens n'ont pas connu

[1] Philost. *Imag.* I, 2.
[2] Quint. *Inst. orat.*, VIII, 5, 16.

ou n'ont pas goûté ces ressources. L'ombre ne semble pas leur être une auxiliaire, mais une ennemie. Ils la repoussent et la condamnent comme nuisible à la beauté des figures. Il faut avant tout que celles-ci se déploient avec liberté ; rien ne doit en gêner le superbe développement.

Telle est la doctrine de laquelle procèdent les diverses observations de Philostrate; pour les bien comprendre et en apprécier la valeur, il était nécessaire de les rapporter à l'ensemble de la théorie. Nous avons dit que ces remarques sont en petit nombre. Toutefois, le critique signale tout effet curieux de clair-obscur. Il note dans la main de Narcisse les traits obliques d'ombre qu'y dessinent les doigts repliés ; dans celle d'Amphion, ces mêmes doigts relevés et présentant un relief hardi qu'il aurait cru, dit-il, la sculpture seule capable d'oser. Il admire le bouclier de Rodogune qui est d'une proportion si exacte et d'une force de rendu singulière. Le bras gauche passé dans l'anneau tient une lance et écarte de la poitrine ce bouclier dont l'aspect extérieur offre des bords d'un frappant relief. « Ne voyez-vous pas là de l'or véritable, ajoute le critique, et de vivantes figures ? Quant au dedans, il est étoffé de pourpre, et l'éclat de cette couleur rehausse celui du bras [1]. » Ce bouclier sortant de la toile ne rappelle-t-il pas la célèbre foudre d'Apelle qui paraissait aussi en saillie ? Dans le charmant tableau des *Jeunes filles qui chantent un hymne,* le critique remarque encore le beau relief de la statue d'Aphrodite composée de pièces d'ivoire rapportées. La déesse est représentée nue, dans une gracieuse attitude, et paraît sortir du cadre pour s'offrir à la main. Plus loin, considérant les pierres précieuses qui ornent l'autel :

[1] Philost. *Imag.* II, 5.

« Louons, s'écrie-t-il, la science de l'artiste qui ne les a pas imitées avec la couleur, mais avec la lumière, et leur a donné de l'éclat comme on rend l'œil brillant par un point lumineux [1]. »

En somme, on voit d'après ce qui précède que Philostrate est attentif au modelé et au relief et qu'il en relève les différents effets, autant que le lui permettent et le dessein qu'il se propose et l'ignorance de son jeune auditoire, tout à fait étranger à la technique de l'art.

Quant à l'effet proprement dit, à cet éclat particulier dû aux contrastes piquants de l'ombre et de la lumière et qui, selon Pline, fut un des derniers perfectionnements de l'art, il n'en parle pas ; même silence à l'égard des valeurs. On sait quel est le rôle important des valeurs dans la peinture. C'est, en effet, dans la justesse et la relation exacte des tons entre eux que résident la science suprême du peintre et toute la magie de l'art. Le vrai coloriste est moins celui qui assortit les nuances avec goût que celui qui établit les valeurs avec une parfaite vérité. Ce principe, les Grecs le connaissaient admirablement, et c'est pour cela que leur coloris, fort de cette qualité, se distinguait moins par la brillante multiplicité des tons que par une sage sobriété. Selon Pline, Apelle n'employait que quatre couleurs. Or, quoiqu'on ait prétendu que quatre couleurs savamment combinées peuvent donner une très grande quantité de nuances, il n'en est pas moins vrai que cette palette est très bornée, et qu'elle atteste chez l'artiste éminent à qui elle a suffi une pensée tournée tout entière vers un plus puissant moyen. Il y a donc lieu de regretter que Philostrate ne dise rien de cette partie de l'art. On ne trouve

[1] Philost. *Imag.* I, 1.

dans toutes ses descriptions qu'une seule observation qui rappelle l'idée des valeurs. Dans le tableau de *La pêche des thons*[1], considérant les poissons que l'artiste avait représentés nageant à différentes profondeurs, il remarque l'affaiblissement successif des tons, plus distincts à la partie supérieure et de plus en plus effacés à mesure que le regard s'enfonce. Les rapports qu'il établit entre ces différents tons sont bien ce qu'on appelle les valeurs. Mais sans doute il faut moins voir là une observation savante qu'un détail signalé à la curiosité des enfants qui entourent le critique. C'est ainsi que Pausanias, si étranger à la technique, remarque aussi les poissons que Polygnote avait peints dans les eaux du Styx et qui, tenus par l'artiste dans des tons sourds, ressemblaient, dit l'auteur, « à des ombres de poissons ».

II

Etude d'un tableau de Philostrate au point de vue du clair-obscur. — Cômos; effet de nuit; comment la composition en est entendue; lumière principale et secondaire.

Laissons maintenant toutes les observations de détail éparses dans les descriptions de Philostrate, et, étudiant un de ses tableaux, voyons si ses indications nous permettront de nous représenter comment la composition en avait été conçue au point de vue du clair-obscur. Il y en a un

[1] *Imag.* I, 12.

qui se prête particulièrement à cette étude et dont la description est, suivant Brunn, riche en fines observations sur l'art d'éclairer le tableau et la manière pittoresque de traiter l'ombre et la lumière. Il s'agit de la peinture intitulée *Cômos*[1]. Certes, c'est une charmante composition, une de celles dans lesquelles l'ensemble et les détails ont été étudiés avec le plus de soin par le critique. Avant d'arriver à la partie que nous voulons y considérer, disons un mot du motif.

Selon un très ancien usage, les jeunes gens, en Grèce, au sortir d'un festin, s'en allaient en troupe, le soir, par les rues, avec des flambeaux, chantant et dansant au son de la flûte et de la cithare. Souvent, ils se rendaient ainsi auprès de camarades qui s'étaient livrés, eux aussi, aux joies d'un banquet. Quelquefois, c'était devant la porte de leurs maîtresses qu'ils se réunissaient pour les divertir par des chants et de la musique. La joyeuse bande qui parcourait ainsi la ville avec des danses et des chants nocturnes s'appelait *cômos*. Mais ce nom désignait particulièrement le groupe des invités dans une noce. C'est un cômos de ce genre que représentait le tableau décrit par Philostrate.

Une noce a été célébrée. Déjà les deux époux quittant la salle du festin se sont retirés dans la chambre nuptiale à la porte de laquelle se tient un tout jeune adolescent. Celui-ci, debout, une torche renversée à la main, est dans une attitude qui annonce le premier sommeil. Sur le second plan s'agite la troupe bruyante et tumultueuse des invités qui s'éloignent munis également de torches. Ce tableau a suscité entre les érudits bien des discussions. Qu'est-ce que cet adolescent ? C'est, dit Welcker, une simple figure allégo-

[1] Philost. *Imag.* I, 2.

rique ; c'est le cômos personnifié par l'artiste ; ce qui n'a pas empêché ce même artiste de représenter le cômos véritable, c'est-à-dire la troupe elle-même des jeunes gens se livrant aux ébats de leur folle gaîté. Selon Heyne, ce personnage n'est autre chose que le sommeil, opinion que Welcker condamne parce qu'il ne voit dans cette figure aucun des caractères attribués au sommeil. D'après Zoega, elle personnifierait le repos que goûtent pendant la nuit les deux amants, et cette idée est assez vraisemblable. Mais alors, dans cette supposition, Philostrate aurait mal interprété la pensée de l'artiste en appelant Cômos ce personnage.

D'autre part, Heyne prétend que cette seule figure est tout le tableau, que le reste n'est qu'une invention du rhéteur ; que celui-ci a vu dans sa seule imagination la troupe des invités ; que c'est lui qui l'a introduite dans la composition avec tous les accessoires de l'orgie ; qu'en un mot tout cela est un simple ornement de style et n'appartient pas au sujet de la peinture. Welcker répond avec beaucoup de justesse que cette interprétation est tout à fait inadmissible parce qu'une seule figure ne pourrait suggérer tant de choses qu'à une imagination en délire, et que, d'ailleurs, il y a dans la description certains détails, et il les cite, qui ne sauraient être inventés. Il n'est pas jusqu'à l'épieu sur lequel Philostrate appuie la main de son adolescent qui n'ait été discuté. Cet épieu étonne Heyne ; Welcker l'explique en disant qu'il sert au jeune homme pour affermir sa marche comme à Dionysos le thyrse sur lequel il s'appuie.

Mais laissons aux archéologues toutes ces discussions et revenons à notre point de vue particulier. Il nous suffit que ce délicieux tableau soit décrit avec beaucoup d'esprit et d'art par Philostrate. Le principal personnage est ravissant.

Il faut avoir vu dans les peintures campaniennes quel charme exquis l'art ancien prêtait à ces sveltes et élégantes figures, avec quelle vérité aussi et quelle délicatesse il savait rendre le mol abandon du sommeil dans un gracieux adolescent pour comprendre l'idéale beauté de cette image.

L'esprit et la disposition générale du tableau se laissent très bien concevoir d'après les indications du critique. Il y a un piquant contraste. D'un côté tout est calme et silence ; de l'autre, ce sont les transports bruyants de la gaîté. La troupe des invités, qui est sur l'arrière-plan et s'éloigne, laisse la figure principale se détacher au premier plan. C'est dans l'adolescent que réside tout l'intérêt. Grâce à l'artifice ingénieux de l'artiste, la porte qu'il garde semble s'entr'ouvrir, non au regard, mais à l'imagination qui, doucement discrète, pénètre dans l'asile caché. Alors, tout s'anime, tout vit dans le tableau. Invisibles, les deux amants sont encore présents sur la scène à laquelle ils prêtent un charme mystérieux. Bientôt la troupe joyeuse, après un dernier adieu adressé aux jeunes époux, va disparaître. Les éclats de rire, les sons de la flûte et le bruit des crotales se perdront dans le lointain, et l'adolescent, inclinant son flambeau éteint, tombera dans un profond sommeil.

La composition, si heureuse dans l'arrangement des figures, n'était pas moins sagement entendue au point de vue du clair-obscur ; et le critique avait très bien compris cet aspect particulier. C'est ce que nous nous proposions surtout d'étudier et ce que les explications qui précèdent sur l'ensemble du tableau nous permettront de mieux saisir. C'est un effet de nuit ; les fonds sont noyés dans l'ombre. La porte de la chambre nuptiale est-elle dorée ? le critique le croit sans en être sûr ; car il est, dit-il, difficile de la distinguer, étant perdue dans l'obscurité. Philostrate remar-

que à ce propos que la nuit est représentée non en personne, mais par ses effets. Des flambeaux éclairent seuls la scène. Il y a deux partis lumineux. L'effet principal est concentré sur la figure de l'adolescent ; le flambeau qu'il tient l'éclaire tout entier et le met en pleine lumière [1]. Aussi le corps a-t-il été étudié par l'artiste avec le dernier soin. Le critique en fait la remarque, et lui qui ne distinguait pas les fonds tout à l'heure voit si nettement les roses dont est composée la couronne de l'éphèbe qu'il veut en goûter tout le charme. Seul, le visage est à demi-caché. Le front en s'inclinant sur la poitrine projette une ombre qui enveloppe la figure, tandis que le raccourci dérobe entièrement le cou. Cette figure n'est pas toutefois tellement obscurcie que le critique ne puisse remarquer qu'elle est rougie par le vin.

La principale lumière tombant ainsi sur le personnage du premier plan, des lumières secondaires ont été ménagées par l'artiste dans l'autre partie de la composition. Ce sont les torches portées par les invités ; elles brillent çà et là dans la foule, éclairant à la fois et la marche des jeunes gens qui voient ce qui est à leurs pieds et leur personne qui est ainsi visible pour le spectateur. La lueur de ces torches forme un jour plus adouci que celui qui resplendit sur la figure de l'éphèbe ; il y a subordination pour l'éclat et l'étendue de la lumière ; c'est ce qui ressort des expressions mêmes du texte très bien ménagées par le critique. Car si le flambeau projette une pleine lumière, les torches « entreluisent [2] ». Cette masse lumineuse d'un côté, ces

[1] Περιλάμποντος (τὸ σῶμα) τοῦ λαμπαδίου καὶ ἐς φῶς ἄγοντος.

[2] Λαμπάδιά θ' ὑπεκφαίνεται. Pour l'intelligence exacte de ce dernier mot qui est important, voir *Imag*. II, 9. En cet endroit Philostrate l'emploie

lueurs éparses de l'autre composaient un agréable contraste, le tout se détachant sur un fond obscur. On peut conjecturer que des reflets se jouaient dans cette ombre. En effet le critique ne distinguant pas bien si la porte de la chambre nuptiale est dorée, cette incertitude ne peut provenir que de sourdes lueurs jaillissant de l'obscurité.

Un exemple nous prouve que ce genre d'effet n'était pas inconnu des anciens. C'est un tableau cité par Pline, et représentant un enfant qui soufflait le feu [1]. Son visage était éclairé, et tout l'appartement resplendissait. Il est dit que la demeure était opulente ; ce qui permet de supposer dans l'appartement tout ce dont le luxe s'entoure, riches tentures, objets et meubles précieux, peut-être de l'or et de l'argent. De là de piquants effets, des jeux brillants d'ombre et de lumière et toute la splendeur de mille reflets. Dans le tableau de Philostrate l'appartement est riche aussi et avait pu prêter à des effets analogues.

Plusieurs autres tableaux du sophiste sont aussi des scènes de nuit. Ainsi le *Meurtre de Cassandre* est également une scène éclairée par des flambeaux. Comment l'artiste avait-il traité ici le clair-obscur ? C'est ce que le critique ne nous dit pas cette fois ; et cependant tout prêtait à l'effet : une royale demeure, une table de festin chargée de mets et de coupes, des lampes, des cratères, et, dans un désordre pittoresque, mille objets brisés et semés sur le sol, quels

en parlant du cou blanc de Panthée qui se distingue à travers les boucles noires de ses cheveux flottant sur ses épaules. Voir aussi l'usage qu'il fait d'un autre composé du même verbe, ὑποφαίνειν. Rapprocher nn verbe d'une composition analogue, ὑπεκτρέχειν, 1, 6 : πέτρα ἧς νᾶμα κυανώτατον ὑπεκτρέχει.

[1] Plin. *Hist. nat.*, XXXV, 138. *Antiphilus puero ignem conflante laudatur ac pulchra alias domo splendescente ipsiusque pueri ore.*

motifs pour l'artiste ! D'autre part, le tableau ne devait pas être d'une main vulgaire, puisque contrairement à ses habitudes, le critique prend la peine d'indiquer le principal personnage et le centre de la composition ; ce qui semble prouver que cette composition est bien entendue. Malgré cela, il n'y a pas un mot sur la distribution de la lumière dans le tableau.

Même absence de renseignements sur un effet d'un autre genre, un clair de lune. C'est à la lueur de la lune que sur le champ de bataille couvert de cadavres entassés Antigone ensevelit son frère Polynice. Quel spectacle curieux que ce champ de bataille ainsi vu ! Et quelle scène de l'effet le plus saisissant ! Le critique remarque bien la science qu'a déployée l'artiste ; mais comment l'effet était-il rendu ? c'est ce qu'il ne dit pas, se contentant d'observer que la lune répand de douteuses lueurs.

III

Du dessin ; de la couleur ; de l'exécution.

En considérant les observations relatives aux diverses parties de l'art que présentent les descriptions de Philostrate, il est aisé de reconnaître que ce qui attire le plus son attention dans un tableau, c'est le dessin. Cette prédilection est, du reste, conforme à sa doctrine, telle que nous l'avons exposée plus haut. Il ne faut pas croire, toutefois, que sur ce point on rencontre chez lui des observations techniques proprement dites. Il n'insiste ni sur la correction des lignes

ni sur la beauté des contours ; il remarque plutôt la justesse des proportions. Il se borne le plus souvent à admirer la science de l'artiste en général, et, si par hasard il signale en passant quelque détail, ce sera une particularité qui l'aura frappé, comme par exemple un raccourci évité par le peintre parce qu'il est contraire aux lois de la beauté ou encore un raccourci hardi osé par lui. Mais, d'autre part, il dessine lui-même toutes les figures, surtout celles des beaux adolescents, avec une telle complaisance et un soin si curieux que sa préférence n'est pas douteuse : c'est la forme qui l'intéresse le plus ; c'est elle, avant tout, qui captive son regard et sa pensée.

Les observations concernant le coloris sont en très petit nombre. Nous avons déjà relevé celle qui se rapporte à l'harmonieux contraste des tons dans le corps d'une centauresse où la blanche carnation de la femme semble au critique si heureusement associée aux tons noirs de la cavale [1]. On peut signaler encore diverses remarques : sur l'harmonie des nuances savamment ménagées dans les robes des jeunes filles chantant l'hymne, robes qui se détachent sur le vert de la prairie dont leurs pieds nus foulent le gazon [2]; sur la couleur du visage de Memnon dont les tons d'ébène laissent percer une certaine rougeur, éclat de la jeunesse [3]; sur les chlamydes aux nuances changeantes d'Amphion [4], d'Achille [5], du jeune chasseur [6]; sur le bras de la guerrière Rodogune [7] dont la blancheur ressort, parce que la pourpre qui étoffe le dedans du bouclier en fait valoir les tons ; sur celui de la Nymphe Crétheis que laisse distinguer la robe transparente et qui, vu à travers la blanche étoffe, paraît

[1] Philostr. *Imag.* II, 3. — [2] I, 1. — [3] I, 7. — [4] I, 10. — [5] II, 2. — [6] I, 27. — [7] II, 5.

plus blanc encore [1]; sur le panache du casque d'Abradate dont la nuance violette relève la nuance fauve de l'or [2]; sur différents reflets : celui du voile déployé au-dessus de la tête de Galatée qui éclaire sa joue d'une lueur [3]; celui de l'urne d'or d'Amymone mêlant son éclat à la vague [4]; ceux enfin d'Olympe [5] et de Narcisse [6] qui brillent dans l'eau limpide d'une source.

L'exécution n'est pas oubliée. Dans le tableau du *Bosphore*, mentionnant la grande quantité d'objets représentés, le critique a soin d'avertir que, malgré la multiplicité des détails, la « facture » n'a pas été négligée [7]. Il remarque cette même conscience de l'artiste et ce même soin du pinceau dans le corps très étudié de Cômos [8], dans l'écaille de tortue qui forme la lyre d'Amphion [9]. Il admire l'extrême fini du tableau de Narcisse, où il distingue une abeille posée sur une fleur et imitée à ravir. Les deux érotés occupés à scier une poutre dans *Pasiphaë* [10] lui semblent une merveille de rendu aussi bien que de coloris. En décrivant des statues de divinités qu'offrent plusieurs tableaux, il note les divers aspects de la pierre dus sans doute à des procédés d'exécution : ainsi les statues qui ornent l'antre d'Achéloos [11] sont usées par le temps ou mutilées par la main ignorante des pâtres et des enfants ; celle d'Artémis, dans le tableau de *La chasse*, a été polie par les années [12]; celle de Rhéa, placée à la porte de la maison de Pindare, présente une pierre si bien imitée qu'on croit en voir la dureté [13]. « En cet endroit », dit même le critique, « la peinture est

[1] Philost. *Imag.* II, 8. — [2] II, 9. — [3] II, 18. — [4] I, 8. — [5] I, 20. [6] I, 23.

[7] I, 12, Οὐ ῥᾳδιουργοῦσα τὴν ἀλήθειαν, ἀλλ' ἐπιτελοῦσα τὸ ἑκάστου οἰκεῖον ὡς ἂν εἰ καὶ ἕν τι ἔγραφεν.

[8] I, 2. — [9] I, 10. — [10] I, 15. — [11] I, 23. — [12] I, 27. — [13] I, 12.

rugueuse[1] » : observation qui semble se rapporter à la touche et aux effets obtenus par les empâtements de la couleur ou les jeux du pinceau.

Il y a un tableau où le mérite de l'exécution est particulièrement remarqué par le critique. C'est celui de *Thémistocle devant le roi de Perse*[2]. C'est un curieux intérieur que ce palais, rempli des parfums de la myrrhe et de l'encens et où brille toute la magnificence orientale. Le monarque se détache d'une manière pittoresque, siégeant sur son trône d'or, « bigarré comme un paon ». Telle est la force du rendu dans ce tableau que le critique croit avoir sous les yeux non une peinture, mais une construction réelle ; et ce qu'il admire chez l'artiste, c'est moins encore la vérité avec laquelle il a peint la tiare, ou la tunique ornée d'une large bande blanche à l'endroit de la poitrine, ou le manteau, ou les bêtes fantastiques de toutes sortes brodées sur les vêtements, mais la beauté des ors qui entrent dans le tissu des étoffes ou resplendissent partout dans la royale demeure.

[1] Κατεσκληκυίας ἐνταῦθα τῆς γραφῆς.
[2] Philost. *Imag.* II, 31.

CHAPITRE XII

PHILOSTRATE COMPARÉ AUX AUTRES CRITIQUES

I

Lucien. — Callistrate

Pour se rendre bien compte de la méthode de Philostrate dans l'explication d'un tableau, il ne sera pas hors de propos de la rapprocher de deux méthodes différentes, celles de Lucien et de Pausanias : c'est ce que nous allons essayer de faire.

C'est un fin connaisseur que Lucien. Il appartenait à une famille qui comptait un sculpteur. Un de ses contes les plus spirituels nous le montre voué, tout enfant, à cet art par son père, puis s'y dérobant pour obéir à une irrésistible vocation d'écrivain. Si cette première éducation artistique ne se poursuivit pas, l'esprit du lettré en garda toujours des traces, comme nous l'attestent ses écrits. Quoiqu'il ne se donne que pour un simple amateur, on voit qu'il est davantage ; c'est en véritable artiste qu'il connaît les chefs-d'œuvre de la peinture et de la sculpture. Il sait ce

qu'on admire dans les plus parfaits : dans la *Vénus de Cnide*, la beauté de la taille, les cheveux, le front, les sourcils bien tracés, le regard où brille une grâce humide; dans la *Vénus des jardins* d'Alcamène, le modelé du visage et le beau dessin des mains ; dans *la Lemnienne* de Phidias, la finesse de l'ovale, la délicatesse des joues, les proportions du nez ; dans son *Amazone* la grâce de la bouche et la rondeur du cou ; enfin dans la *Sosandra* de Calamis la pudeur d'un fin sourire et la dignité du vêtement. Il loue dans Polygnote l'art avec lequel le maître sait jeter une draperie et en disposer les plis élégants, ici, rassemblés avec goût, là, flottant gracieusement. Il connaît les douces nuances dont le même peintre a animé les joues de sa *Cassandre*, les tons dont Euphranor a peint la chevelure de sa *Junon* et la superbe coloration qu'Apelle a su trouver pour le corps de sa *Pacaté* dont les chairs sont vivantes [1].

Le savoir de Lucien qui se révèle par toutes ces allusions aux œuvres des maîtres s'atteste d'une manière éclatante dans les descriptions qu'il nous a laissées de plusieurs d'entre elles. Les *Noces de Roxane et d'Alexandre* d'Aétion [2], la *Calomnie* d'Apelle [3], surtout la *Centauresse* de Zeuxis [4] ont trouvé en lui un ingénieux interprète. Il décrit aussi quatre tableaux se rapportant à l'histoire d'Oreste et de Pylade et à leurs aventures en Tauride [5]. Enfin, il a, comme Philostrate, sa galerie [6], avec cette différence que les

[1] Lucien, XXXIX, 3-9.
[2] *Id.* XXI, 4, 5, 6.
[3] *Id.* LIX, 5.
[4] *Id.* XXII, 3-7.
[5] *Id.* XLI, 6.
[6] *Id.* LXI, 23-31. Voici les tableaux renfermés dans cette galerie : *Andromède délivrée par Persée; Oreste et Pylade tuant Egisthe; Apollon et Branchos; Persée coupant la tête de Méduse; Athénâ*

tableaux dont elle est composée ne sauraient éveiller aucun doute sur leur authenticité, quoique, comme ceux du rhéteur, ils s'offrent à nous sans date et sans signature.

Cet avantage, Lucien le doit à sa méthode descriptive qui accuse une parfaite sincérité. Rien de plus net, de plus précis et de plus lumineux. D'un crayon très juste il marque les principaux linéaments de l'œuvre ; c'est une esquisse sommaire, mais en même temps complète ; car aucun des traits essentiels n'est omis, et le tout est enlevé d'une main rapide et sûre. Il serait difficile de trouver un critique plus fin et plus intelligent ; il voit bien et fait bien voir.

Sa description du tableau de *Persée délivrant Andromède* est un modèle. Les personnages sont indiqués avec justesse, et leur expression est peinte d'un trait. Achille Tatius nous donne du même sujet une étude plus finie, mais non plus savante. Le critique sait trouver tout de suite dans un tableau le détail significatif et va droit à la pensée de l'artiste. « A la suite du tableau de *Persée et Andromède*, il y en a un autre qui représente une juste vengeance. Le peintre s'est inspiré, pour le sujet, d'Euripide ou de Sophocle ; car les deux poètes ont retracé la même scène. Deux jeunes amis, Pylade de Phocide et Oreste que l'on croyait mort, arrivent tous deux en secret dans le palais d'Agamemnon et tuent Egisthe. Déjà Clytemnestre est immolée et son corps

poursuivie par Vulcain; Orion portant Cédalion; La folie simulée d'Ulysse; Médée prête à égorger ses enfants. Lucien nous fait encore connaître le *Borée* et *le Triton* de Zeuxis (*Tim.*, 54) ; la *Campaspe* d'Apelle (*Imag.*, 7) ; le *Cheval se roulant dans la poussière* de Pauson (Ps. Luc. *Encom. Demosth.*, 24). Il mentionne aussi de nombreuses statues parmi lesquelles nous signalerons surtout la *Vénus de Cnide* chef-d'œuvre de Praxitèle, dont il analyse les perfections avec un vrai sentiment artistique (XXXVIII, 13 et 14).

à moitié nu est étendu sur un lit. Tous les esclaves, frappés d'effroi, poussent des cris ou cherchent par où fuir. C'est une belle idée de l'artiste de n'avoir fait qu'indiquer ce qu'il y a d'impie dans cette scène de meurtre et d'avoir représenté les deux jeunes gens occupés au meurtre de l'adultère [1]. » Y a-t-il rien de plus judicieux que cette dernière réflexion ? Dans un autre tableau où se voyaient également les deux amis, mais cette fois quittant le rivage de la Tauride avec Iphigénie, le critique en fait une analogue. C'est encore une ingénieuse invention du peintre qu'il signale. Le vaisseau est assailli à son départ par les Scythes qui veulent l'arrêter. Lucien remarque que l'affection des deux amis se trahit jusqu'au milieu du combat, le peintre ayant représenté chacun d'eux indifférent aux coups dont il est menacé, et repoussant, au contraire, ceux qui peuvent atteindre son ami.

Ce goût parfait et ce sens exquis de Lucien se montrent encore plus peut-être dans le juste départ qu'il fait de ce qu'il sait et de ce qu'il ignore en peinture. La suffisance de certains connaisseurs est sans égale ; ils sont initiés à tous les mystères de l'art, à tous les secrets du procédé. Que Lucien est loin de cette science fastueuse ! Il sait mesurer exactement la sienne ; et, dans l'appréciation d'un tableau, au lieu d'usurper les droits de l'artiste, il se range modestement à son rôle d'amateur. Ce qui nous inspire ces réflexions, c'est l'étude si intéressante qu'il nous a laissée sur le tableau de la *Centauresse allaitant ses deux petits* de Zeuxis [2]. Après l'avoir décrit, il en présente

[1] Lucien, LXI, 23, trad. Talbot.

[1] A la différence de Philostrate, Lucien joint ici à sa description des renseignements précis sur le tableau. Il nous apprend que l'original de ce tableau envoyé à Rome par Sylla avait péri dans un naufrage, à la

l'explication en avertissant qu'il renvoie « aux fils des peintres », lui, ignorant, tout ce qui regarde les hautes parties de l'art, c'est-à-dire, suivant la mention curieuse qu'il en fait lui-même, la correction du dessin, la justesse du coloris, la distribution bien entendue des ombres et des lumières, enfin la composition qui comprend les proportions et le rapport des parties entre elles et avec l'ensemble. Qu'il est regrettable que la trop sage réserve de Lucien nous ait privés d'une aussi instructive analyse! Telle qu'elle est, son étude est encore d'un grand prix. Il voit si bien et si juste que sans rien dire expressément de la composition, il nous permet de nous en faire une exacte idée. On entrevoit la disposition générale ; les personnages sont bien posés, et, la relation des figures entre elles étant indiquée, l'unité de l'œuvre apparaît. Mais ce qui est surtout remarquable, c'est la finesse avec laquelle les expressions sont saisies, et la sagacité qui en démêle sur-le-champ le trait caractéristique. « Sur un épais gazon est représentée la Centauresse : la partie chevaline de son corps est couchée à terre, les pieds de derrière étendus ; sa partie supérieure, qui est toute féminine, est appuyée sur le coude ; ses pieds de devant ne sont point allongés comme

hauteur du cap Malée, avec le vaisseau qui le transportait ; qu'Athènes, de son temps, en possédait une copie ; et que c'était cette copie qu'il avait vue chez un peintre. Il ajoute que cette œuvre était l'une des plus hardies de Zeuxis, artiste admirable, dit-il, n'exerçant jamais son talent sur des sujets vulgaires, mais cherchant toujours du nouveau et quelque conception extraordinaire. Toutefois la nouveauté même de l'invention et l'originalité du motif n'était encore aux yeux de ce grand peintre « que la boue du métier », tant il avait un sentiment élevé des hautes parties de l'art! C'est l'anecdote si spirituellement contée par Lucien qui nous révèle cette manière de voir du maître. Qu'on sait gré au premier de tous ces détails, et qu'on regrette l'absence de pareils renseignements dans Philostrate !

ceux d'un animal qui repose sur le flanc, mais l'une de ses jambes, imitant le mouvement de cambrure d'une personne qui s'agenouille, a le sabot recourbé ; l'autre se dresse et s'accroche à la terre, comme font les chevaux quand ils essaient de se relever. Elle tient entre ses bras un de ses deux petits et lui donne à téter, comme une femme, en lui présentant la mamelle ; l'autre tette sa mère à la manière des poulains. Vers le haut du tableau, est placé, comme en sentinelle, un hippocentaure, époux, sans nul doute, de celle qui allaite les deux petits : il se penche en souriant. On ne le voit pas tout entier, mais seulement à mi-corps. De la main droite, il tient un lionceau qu'il élève au-dessus de sa tête, et semble s'amuser à faire peur aux deux enfants.

« Toutes les autres beautés de ce tableau, qui échappent en partie à l'œil d'un ignorant tel que moi, bien qu'elles réalisent la perfection de la peinture, je veux dire la correction exquise du dessin, l'heureuse combinaison des couleurs, les effets de saillie et d'ombre ménagés avec art, le rapport exact des parties avec l'ensemble, l'harmonie générale, je les laisse à louer aux fils des peintres, qui ont mission de les comprendre. Pour moi, j'ai surtout loué Zeuxis pour avoir déployé dans un seul sujet les trésors variés de son génie, en donnant au Centaure un air terrible et sauvage, une crinière jetée avec fierté, un corps hérissé de poils, non seulement dans la partie chevaline, mais dans celle qui est humaine. A ses larges épaules, à son regard tout à la fois riant et farouche, on reconnaît un être sauvage, nourri dans les montagnes, et qu'on ne saurait apprivoiser.

« Tel est le Centaure. La femelle ressemble à ces superbes cavales de Thessalie, qui n'ont point encore été domptées et qui n'ont pas fléchi sous l'écuyer. Sa moitié supérieure est d'une belle femme, à l'exception des oreilles qui se

terminent en pointe comme celles des satyres ; mais le mélange, la fusion des deux natures, à ce point délicat où celle du cheval se perd dans celle de la femme, est ménagée par une transition si habile, par une transformation si fine, qu'elle échappe à l'œil et qu'on ne saurait y voir d'intersection.

« Quant aux deux petits, on remarque dans leur physionomie, malgré leur tout jeune âge, je ne sais quoi de sauvage mêlé à la douceur ; et ce qu'il y a d'admirable, selon moi, c'est que leurs regards d'enfant se tournent vers le lionceau, sans qu'ils abandonnent la mamelle, et sans qu'ils cessent de s'attacher à leur mère [1]. »

On voit par cette description que Lucien avait pu donner à Philostrate qu'il précéda dans la voie plus d'une utile leçon. Mais si celui-ci ne surpassa pas son modèle par la justesse du dessin, il faut avouer qu'il lui fut supérieur par la richesse du coloris ; surtout, il eut le mérite de tenter ce que n'avait pas osé son prédécesseur, c'est-à-dire un commentaire plus savant de l'œuvre d'art. La critique si discrète dans ses réflexions chez Lucien, devient chez Philostrate abondante en brillants développements ; avec plus de science elle acquiert plus d'autorité [2].

Bien différent de tous deux est un autre critique dont il nous faut dire un mot en passant, Callistrate, qui nous a laissé la description d'un certain nombre de statues dont plusieurs sont des ouvrages de maîtres. Celui-là est un rhéteur dans toute la mauvaise acception du terme ; sa

[1] Lucien, XXII, 3-7, trad. Talbot.

[2] Les description (ἐκφράσεις) de Callistrate se trouvent dans le même volume que Philostrate, édit. Didot. Ce Callistrate paraît être du second siècle de l'ère chrétienne. Voir *Iahresbericht von Bursian.* — IV[e] année liv. I-II. (*Revue des Revues*, fasc. publiés en 1877).

manière est boursoufflée et déclamatoire. Rien de plus fastidieux que son éternel refrain sur la matière qui, quoique dure, simule la mollesse de la chair, sur le marbre qui, froid et rigide, exprime les affections de l'âme. Chez lui la variété des aperçus est remplacée par l'uniformité du procédé ; au coloris si fin et si sobre de Lucien, aux tons plus riches, mais sagement tempérés de Philostrate, succède une grossière enluminure. Enfin sa critique est surtout attentive à l'expression de la vie matérielle ; il voit le sang couler et la chair tressaillir ; il sent les palpitations de la vie et la chaleur de la peau, tandis que les deux autres, critiques spiritualistes, remarquent avant tout l'expression de l'âme.

II

Pausanias.

Avec Pausanias le point de vue change complétement, et l'explication d'une œuvre d'art devient tout autre ; le connaisseur cède la place à l'antiquaire. Le premier était guidé par le sentiment du beau ; le second n'a d'autre mobile que la curiosité. Pausanias, comme nous l'avons remarqué précédemment, représente dans la critique ancienne un élément particulier et toute une école : celle des périégètes. A ce titre, il est important de considérer sa méthode et de la distinguer de celle de Philostrate. Dans un parallèle les différences instruisent autant que les analogies.

Pour nous rendre compte de ce genre nouveau , choisis-

sons un morceau important dans l'ouvrage du voyageur, la description qu'il nous a laissée des peintures dont Polygnote avait orné les murs de la Lesché, à Delphes [1]. Certes, si une belle occasion s'offrait au talent d'un critique, c'était bien celle-là. En présence de ces vastes surfaces que devait couvrir son pinceau dans le premier sanctuaire de l'Univers, au lieu où on accourait de tous les points du monde grec et barbare pour consulter le dieu prophète, le vieux maître avait senti naître en lui l'enthousiasme et conçu le projet d'une œuvre grandiose. Il avait choisi pour sujet ce que l'histoire lui présentait de plus tragique et la religion de plus émouvant : le spectacle d'un grand empire qui s'écroule et celui de la destinée des âmes après la mort. De là deux vastes tableaux, l'un représentant la *Chute de Troie* ou plutôt ce qui la suivit : l'autre, la *Descente d'Enée aux enfers*.

L'esprit général de la composition, son sens profondément humain et religieux, voilà ce qu'un critique moderne eût fait tout de suite comprendre. Il eût montré aussi comment l'artiste avait conçu son sujet. Polygnote eût pu, en effet, représenter la prise même et l'incendie de Troie. C'était un beau motif; que de scènes émouvantes! Mais il a écarté un tel spectacle; ce mouvement et ce tumulte convenaient moins à son génie, peut être même étaient-ils moins conformes au génie de l'art antique. Il préfère des scènes plus calmes dans leur grandeur et aussi pathétiques dans leur grave solennité. Ce n'est pas la passion du drame, mais la tristesse majestueuse de la tragédie. On verra donc ce qui a suivi cette nuit terrible dans laquelle Troie s'est abîmée au milieu des flammes, la triste solitude des rues, le sol

[1] Pausan. X, 25-31.

jonché de morts, les derniers coups frappés par un ennemi irrité, le groupe lamentable des captives et des prisonniers troyens, le départ triomphant des vainqueurs ; c'est ainsi que le grand peintre a entendu son sujet.

Mais pour comprendre la grandeur du drame ainsi conçu il faut l'âme d'un poète et d'un artiste; or, la curiosité seule domine dans Pausanias, la curiosité d'un voyageur, d'un antiquaire, d'un mythologue. Pausanias cherche les sources où a puisé le peintre; il se réfère aux poèmes d'Homère, aux grandes Eées, à la petite Iliade, au poème intitulé Minyade. Il lit avec intérêt les noms des personnages inscrits sur le tableau, indique ceux que Polygnote a trouvés dans Homère et ceux qu'il a inventés. Il s'enquiert de la tradition, et rapporte les légendes à ceux chez qui on les trouve pour la première fois. Les contes naissent d'eux-mêmes au milieu de sa description qu'il suspend volontiers à chaque pas pour dire à propos du tableau tout ce qu'il sait et tout ce qu'il a vu. Sa curiosité a épuisé toute la science des exégètes du temple. Il possède l'érudition des mystagogues, de ceux qui sont chargés de conduire les visiteurs, de divertir et d'étonner leur imagination par des histoires singulières. En décrivant le tableau des enfers, il s'arrête devant la scène d'Ocnos tressant sa corde auprès de l'âne qui la mange à mesure qu'elle se fait. Il en explique le sens : c'est, dit-il, le symbole du mari qui a une femme infidèle : voilà ce que Polygnote donne à entendre. A ce propos, un proverbe ionien s'offre à sa mémoire ; il se rappelle aussi qu'il y a un grand, un bel oiseau nommé Ocnos, un oiseau rare, s'il en est un, appartenant à l'espèce des hérons. Voit-il Ariadne représentée ? Ariadne le fait penser à Dionysos, Dionysos lui remet en mémoire le pont que celui-ci a construit sur l'Euphrate, ce pont rappelle à

son souvenir la ville qui s'est bâtie en cet endroit : c'est avec peine qu'il s'arrache aux légendes grecques et égyptiennes pour revenir à sa description.

Pausanias est antiquaire. Dans la *Prise de Troie*, Polygnote a représenté un autel auquel s'attache un petit enfant saisi de frayeur. Ce qui intéresse ici Pausanias, ce n'est pas cette touchante image. Son regard curieux découvre sur l'autel une cuirasse d'une espèce particulière; c'est une antiquité, γυαλοθώραξ ; il la décrit. Elle présente une double plaque pour protéger à la fois la poitrine et le dos; les deux parties s'ajustent ensemble avec des agrafes; elle peut dispenser du bouclier. Il se souvient qu'Homère donne une pareille cuirasse au phrygien Phornyx ; il a vu aussi dans le temple de Diane à Ephèse un tableau de Calliphon le samien où étaient représentées des femmes attachant les deux plaques de la cuirasse de Patrocle.

Cette curiosité le rend très exact et très attentif aux petits détails. Il note parmi les personnages ceux qui ont de la barbe et ceux qui n'en ont pas. Il remarque que la bague de Phocas est une pierre enchassée dans de l'or, que sur la chlamyde de Memnon des oiseaux ont été représentés, que le bouclier de Ménélas porte un serpent gravé. Il est si scrupuleux qu'il compte les blessures des prisonniers troyens rangés près d'Hélène ; Mégès est blessé au bras, Lycomède laisse voir trois blessures, l'une au poignet, l'autre à la tête et la troisième au talon, enfin Eurybate est blessé aussi au talon et à la main; et Pausanias cite son autorité, Leschès, fils d'Eschylinos, qui mentionne la blessure de Mégès due à un coup porté par Admète l'Augéen pendant un combat de nuit, et celle de Lycomède frappé par Agénor. Assurément, ajoute-t-il gravement, Polygnote

n'eût pas ainsi représenté ces blessures s'il n'avait lu le poème de Leschès.

Tous ces minces détails complaisamment recueillis semblent acquitter la conscience du critique. Sans doute, dans une œuvre aussi grande que celle de Polygnote, tout intéresse l'esprit qui est touché, par exemple, de ce scrupule du vieux maître respectant la tradition jusque dans les moindres particularités. Mais il ne faut pas que la vue des humbles choses dérobe les grandes à l'imagination. Pausanias ne voit pas l'ensemble; indifférente aux beautés poétiques de la conception son intelligence ne pénètre pas davantage celles de l'ordonnance. L'insuffisance de sa critique à cet égard disculpe Philostrate.

Le tableau de Polygnote était partagé en différents groupes étagés, en scènes superposées. Pausanias se contente de promener son regard sur les personnages qui se présentent, en suivant toujours; puis, lorsqu'il a vu le bas, revenant à la partie supérieure, il prend ceux qu'il a laissés en arrière, oublieux de tout enchaînement, de toute liaison. On peut citer un curieux exemple de cette inintelligence : la description de la scène d'Hélène dans la *Prise de Troie*. Rien de plus décousu et de plus incohérent. Le motif de la scène est Eurybate, messager d'Agamemnon, venant demander à Hélène la grâce d'Ethra. Pausanias remarque d'abord Eurybate qui se tient près d'Hélène, puis il remonte vers la partie supérieure de la peinture, mentionne les guerriers troyens qui sont au-dessus d'Hélène, et, reprenant le bas, aperçoit enfin Ethra et Démophon dont la présence donne seule un sens à la scène et complète le groupe : alors il conjecture le sujet. Si parfois dans sa description, la disposition de la scène et des personnages se révèle, c'est que tout a été si bien ordonné par l'artiste que

le tableau se compose de lui-même, qu'il n'y a qu'à voir et à décrire pour que l'ordre apparaisse et que les groupes se montrent, distribués selon les lois de l'art.

L'ordre général n'est pas mieux saisi que celui de chaque scène. La *Prise de Troie*, en particulier, atteste chez Pausanias une singulière inadvertance de la pensée et du regard. Il prend la composition à rebours. En effet, telle qu'on peut l'entrevoir, cette composition avait un caractère particulier, étant à la fois coordonnée et successive. C'était une série de scènes variées qui se déroulaient; chacune prise en soi composait un tout; mais il y avait un centre commun à toute la composition. Pausanias, entrant dans la Lesché, commence par décrire la première scène qui se présente à sa vue; or, cette scène est évidemment la dernière dans l'ordre général adopté par l'artiste.

Restituons au tableau son ordonnance véritable, et nous verrons tout s'éclairer d'un jour nouveau. Les scènes se développent suivant une distribution savante. Nous sommes d'abord au milieu de Troie où la maison d'Anténor s'élève seule parmi des ruines; ensuite s'offre l'aspect désolé du champ de bataille qui pénètre notre cœur d'un sentiment de terreur et de pitié. Il semble que l'œuvre de la vengeance soit terminée et que la rage des vainqueurs se soit assouvie. Non; un ennemi plus terrible encore que les autres poursuit sa tâche sanglante : c'est Néoptolème, fils d'Achille, frappant de nouvelles victimes aux yeux de spectateurs épouvantés de tant de fureur. Peu à peu nous nous sommes éloignés de Troie dont on ne voit plus que les murailles au second plan, dominées par la tête du cheval de bois. Nous voici déjà dans le camp des Grecs. Les vainqueurs dont la colère s'est adoucie, sont groupés autour d'un autel, et Ajax atteste par serment qu'il a respecté Cassandre une des

captives. Ici, peut-être au centre de la composition, se tient le vieux Nestor, coiffé du piléos et appuyé sur sa lance près de lui est son cheval rendu à la liberté et prêt à se rouler sur la poussière. N'est-ce pas comme un symbole de la lutte terminée et du calme rentré dans les cœurs ? Le vieillard semble placé là exprès, entre les vainqueurs tout sanglants encore et les prisonniers qui, dérobés à leur glaive, vont paraître dans les attitudes diverses de l'humiliation, de la douleur et de la rage impuissante. Au pied du cheval de Nestor venait expirer la grève sur laquelle la mer roule ses galets. Nous sommes maintenant tout à fait loin de Troie et sur le rivage. Voici le groupe des Troyens et bientôt celui des Troyennes parmi lesquelles se montre Hélène entourée de ses femmes, Hélène toujours belle, toujours triomphante au milieu de ce deuil qu'elle a causé : suprême hommage rendu par les Grecs à la beauté. Ici, une dernière scène est offerte aux regards. Un vaisseau est prêt à partir ; on enlève les tentes fixées au sol, les Grecs ont achevé leur tâche et n'ont plus qu'à regagner leurs foyers. Ainsi, dans cette composition symétrique où un art savant avait balancé les groupes, la première et la dernière scène se répondaient et formaient un beau contraste. Voilà ce que Pausanias ne voit pas, et ce qu'il nous oblige à deviner.

Chez lui l'expression n'est pas plus indiquée que la composition ou plutôt cette indication est des plus sommaires. Croirait-on jamais qu'il décrit l'œuvre d'un maître qui, suivant Aristote, se distinguait par le génie de l'expression ou, pour parler comme lui, par la peinture des mœurs. Quand Pausanias décrit le groupe d'Anténor et de sa famille, au lieu de peindre la sublime tristesse des visages, que dit-il ? « Chaque personnage a l'attitude qui convient au malheur. »

Telle est la sécheresse de celui qui, ailleurs, dans les détails simplement curieux, est si fécond, si inépuisable. Rarement, il note le geste, le regard, l'attitude, ou il le fait rapidement et d'un mot. Parmi les prisonniers troyens, Hector « tient ses deux mains repliées autour du genou » ; Sarpédon « a le visage incliné dans les siennes ».

Ce que Pausanias remarque surtout, c'est ce qui frappe le vulgaire, ce sont les effets singuliers, les aspects étranges. Il ne manque pas de signaler les poissons qui nagent dans les eaux du Styx, semblables à des ombres. Tout personnage bizarre appelle son regard : c'est le démon Eurynomos occupé à dévorer les chairs des cadavres, découvrant ses dents et, par sa couleur qui est intermédiaire entre le noir et le bleu, rappelant les « mouches à viande » ; c'est Ajax représenté avec les tons livides d'un naufragé et tout ruisselant encore de l'écume des mers ; c'est Tityos peint comme un homme épuisé par la souffrance et avec l'aspect d'un pâle fantôme. Voilà ce qui intéresse Pausanias et obtient de lui un regard curieux. Mais de peindre Cassandre telle que l'avait représentée le maître, c'est son moindre souci. Il faut que ce soit Lucien qui nous retrace par hasard, en passant, quelques traits de cette belle figure, la noblesse de ses sourcils, la rougeur délicate de ses joues, les beaux plis de sa robe si savamment drapée par l'artiste. De tout cela Pausanias n'a rien vu.

On ne peut sans doute lui refuser une qualité : l'exactitude et la précision dans le petit détail. Quelquefois, il retrace une scène d'un trait sobre et juste ; mais il n'a nul sentiment artistique. Que dire de sa description de la bataille de Marathon si brève et si sèche ? Et dans celle du *Jupiter Olympien*, comme il est muet sur tout ce qui appartient à l'art ! Quoi ! rien de la science de l'artiste,

rien de l'expression et de l'attitude du dieu ! Après avoir dit qu'il est assis sur un trône, qu'il a sur la tête une couronne d'olivier, passant tout de suite aux accessoires, il remarque la victoire qu'il tient de la main droite, le sceptre qu'il porte dans la main gauche, puis il s'occupe du manteau et des souliers, ensuite du trône qu'il décrit en détail. Et c'est ainsi qu'il est ému de cette sublime image dont la beauté avait, dit un ancien, ajouté quelque chose à la vénération des peuples, tant la majesté de l'œuvre égalait celle du dieu ! Quand on lit Pausanias, on se rappelle à chaque instant l'anecdote piquante contée par Lucien sur Zeuxis exposant son tableau de la *Centauresse*. Le public ne voit que la singularité du sujet. Indigné de ce que l'art lui échappe, l'artiste ordonne à son esclave de vite enlever le tableau pour qu'il ne soit pas plus longtemps profané par une curiosité ignorante.

Si l'on compare maintenant comme critiques Philostrate et Pausanias, on verra combien le premier est supérieur à l'autre. Il n'est pas sans doute étranger à l'archéologie, comme le prouve certaine explication qu'il donne d'une statue de *Milon l'athlète,* d'un style archaïque, qui se voyait à Olympie. Mais il est touché, avant tout, de l'art. S'il s'enquiert des sujets, et s'il va les chercher dans les poètes, c'est pour rattacher la peinture à la poésie et reconnaître, à sa source même, l'inspiration de l'artiste. Mais, comme il le dit lui-même, il ne songe ni à les discuter ni à les contrôler : regarder le tableau et en goûter la beauté, voilà son unique souci. Tandis que Pausanias, dans ses descriptions, se borne à un simple tracé, Philostrate cherche à reproduire la vie de l'œuvre, à traduire le sentiment qu'elle fait naître. Dès le premier mot, il en indique le caractère, gracieux ou terrible ; l'imagination est

tout de suite avertie, et le commentaire poétique qui suit développe seulement cette impression première [1]. Aussi attentif à l'expression que Pausanias la néglige, il note avec soin celle de tous les personnages, et en exprime délicatement les nuances diverses : il l'observe jusque dans la mort. Il a de gracieuses figures de femmes et d'adolescents finement saisies ; et si le coloris qu'il a répandu sur ces derniers est un peu uniforme, il faut considérer que dans l'art antique lui-même ces ravissantes figures brillent moins par le caractère et l'accent que par une exquise élégance.

Quant à ce qui tient à la composition et à la manière dont l'artiste a conçu et disposé son sujet, il faut bien reconnaître l'insuffisance des observations de l'un comme de l'autre critique. Contraste singulier ! C'est dans ces hautes parties où les maîtres de l'art antique paraissent avoir le plus excellé que la critique des anciens se montre le plus inhabile. Qu'est-ce, en effet, que Philostrate comparé aux modernes dans l'art d'embrasser un ensemble et de concevoir l'ordonnance d'un tableau ? Toutefois, en ceci comme dans le reste, il garde encore une supériorité marquée sur Pausanias, dont le regard perdu dans le détail ne sait pas saisir l'œuvre entière.

[1] Voir, en particulier, les tableaux de *Rodogune* (II, 5), de *Cassandre* (II, 10), *des Jeunes filles qui chantent un hymne* (II, 1).



CHAPITRE XIII

ÉCOLE DE PHILOSTRATE

Philostrate le Jeune

Le livre de Philostrate avait été fort goûté et fort lu. Outre l'intérêt qui s'attachait à toutes ces descriptions d'un caractère si varié et si neuf, à ces légendes racontées avec esprit, à cette riche succession de tableaux si ingénieusement contrastés, on était encore charmé par un style qui paraissait aux contemporains paré de toutes les grâces de l'atticisme [1]. Chez les auteurs de ce siècle et des âges suivants, on trouve de nombreuses traces de la lecture de Philostrate, des allusions, des réminiscences, des emprunts. Il fut de bonne heure imité. Déjà son petit-fils, admirateur passionné de son talent, se fait son disciple. Bien inférieur à son modèle, il n'a ni la même science ni le même sentiment artistiques ; les connaissances positives et pratiques lui manquent, comme le prouve l'absence d'observations techniques dans ses descriptions. Celles-ci sont souvent mal

[1] Philost. J., *préface*.

entendues ; on n'y trouve qu'une médiocre intelligence de la composition et de l'expression. Beaucoup de personnages ont une physionomie vague, effacée. Enfin, le critique n'entend rien au groupe ; la plupart du temps, il place gauchement les unes à côté des autres ses figures qui restent isolées et indépendantes. L'imitation est chez lui sans esprit ; elle atteste moins un émule qu'un copiste qui sans aucune originalité propre s'attache à une reproduction servile du modèle. Nous allons citer et analyser quelques exemples pour confirmer l'opinion que nous venons d'avancer.

On peut dire que la description du tableau d'*Hésione délivrée par Héraclès* [1] est d'un rhéteur qui ignore l'art et ses lois ; rien de plus mal compris. C'est cependant un tableau réel ; on le reconnaît à plusieurs observations du critique. Ainsi, il remarque la croupe du monstre plongée dans l'eau, les tons de cette croupe, vue en transparence, s'affaiblissant peu à peu avec la profondeur, le flot qui blanchit tout autour au milieu des bouillons écumeux de la mer. Ces sortes d'observations sont très rares chez Philostrate le Jeune qui, par son indifférence habituelle pour les formes et les couleurs dont le véritable artiste a un si vif sentiment, témoigne combien sa nature est étrangère à l'art. Si donc de telles remarques lui échappent ici, ne doit-on pas penser qu'une véritable peinture les impose à son regard et à sa pensée? Un effet particulier indiqué, une attitude et un geste vrais bien saisis, surtout un détail pittoresque, sont en effet des indices irrécusables de la présence d'un tableau sous les yeux du critique ; on est certain qu'il n'invente pas, mais qu'il voit.

Au premier abord, il semble que nous entreprenions une

[1] Philost. J. *Imag.* 13.

tâche bien délicate, pour ne pas dire impossible, en essayant de juger l'analyse d'un tableau sans connaître le tableau lui-même. Comment constater si le critique a bien vu et bien su rendre ce qu'il voyait ? Comment apprécier la justesse de ses observations, tout contrôle étant impossible? Peut-être cependant est-il permis de tenter une appréciation de ce genre, si téméraire qu'elle puisse d'abord paraître. Ne nous arrive-t-il pas tous les jours de juger un portrait dont l'original nous est inconnu, de prononcer même que ce portrait est ressemblant? Et nous sommes confiants dans ce jugement. C'est que la vérité s'est révélée à nous par des traits manifestes ; c'est que nous reconnaissons la nature elle-même dans cette image, la nature que nous ne saurions récuser. Or, pourquoi la description d'un tableau, qui en est comme le portrait, ne produirait-elle pas des effets analogues? Si l'ensemble de la composition est clair et bien conçu, si les personnages sont marqués en traits précis, si leur expression est juste, s'ils se groupent bien, alors, il n'en faut pas douter, le critique a compris l'œuvre, il l'a interprétée avec justesse. Examinées d'après ces principes, les descriptions de Philostrate le Jeune doivent être jugées avec sévérité.

On peut dire que chaque sujet a sa loi propre, et qu'il impose cette loi à l'imagination de l'artiste. Il y a un motif analogue à celui du tableau de Philostrate que nous voulons étudier : c'est Andromède délivrée par Persée. Que de ravissantes compositions sur ce thème nous présente Pompéi [1] ! Une délicate jeune fille attachée à un âpre rocher, un monstre effrayant prêt à la dévorer, un jeune libérateur conduit par l'amour ; ajoutez à cela la surprise de ce secours inattendu, l'émotion et l'anxiété de la lutte, la joie

[1] Voir Helbig, n° 1183-1203.

du triomphe, enfin le trouble pudique d'un naissant amour, quelle belle donnée offerte à l'art! Les conditions du sujet sont très précises et le caractère général de la composition déterminé. L'artiste peut choisir dans le drame différents moments : le jeune héros ou attaque le monstre, ou détache les liens de la jeune fille, ou se repose après l'effort de la lutte ; il peut varier les attitudes et imaginer divers accessoires; mais il n'en est pas moins vrai que, malgré ces différentes manières de concevoir le drame, la disposition générale du tableau est fixée par le sujet même. Lucien nous a laissé un élégant croquis d'une peinture qui représentait cette scène : « l'artiste, dit-il, a exprimé beaucoup de choses dans un petit espace, la pudeur et la crainte de la jeune fille, le courage que l'amour inspire au jeune homme, l'aspect effrayant du monstre invincible, hérissé de dards, ouvrant une gueule énorme [1]. » N'est-ce pas là une indication judicieuse du sujet, l'ordre logique de la composition et la succession des personnages disposés selon leur rôle et leur degré d'intérêt?

Dans un sujet analogue, cet ordre si naturel est renversé par Philostrate. Quel est, en effet, dans sa description le héros du drame ? Il n'y a pas à en douter : c'est le monstre! Oui, c'est lui qui dans la composition telle qu'il la montre est le principal personnage. Seul, il s'offre à nous dès le début; seul, il s'empare de notre regard, il envahit notre imagination au point de ne plus y laisser de place pour les autres personnages qui viendront après lui. C'est une description des plus minutieuses ; le rhéteur voit et indique tout : ses yeux ronds, son sourcil épineux, son muffle saillant, ses trois rangées de dents, la forme de ces dents, les

[1] Lucien, LXI, 23.

unes crochues et recourbées, les autres droites et pointues, les replis tortueux de la croupe, la partie qui plonge dans l'eau, celle qui se dresse dans l'air, rien n'échappe à l'œil attentif de l'observateur. Aussi prodigue-t-il ses plus riches couleurs; le corps du monstre qui s'élève au-dessus de la mer au milieu de la vague jaillissante et écumante, c'est tour à tour une île et un navire, un navire déployant sa voile brillante dans laquelle se jouent des reflets variés. Et Hésione, direz-vous, et cette ravissante figure que le pinceau de l'artiste a dû traiter avec amour, ce beau corps virginal, surtout ce visage où se peignent tant d'émotions diverses? Le critique n'y songe pas; il est tout entier au monstre.

Voici cependant Héraclès qui se présente. Il est on ne peut plus correct dans sa pose d'archer, et le plus difficile gymnasiarque ne trouverait rien à redire à une tenue de corps si irréprochable : nu, debout, dans l'attitude de l'attaque, allongeant la jambe gauche, excellente assiette qui permet au corps de se porter promptement au mouvement; le flanc et le bras gauches saillants, la partie droite du corps se repliant sur elle-même pour tendre l'arc, et la main droite amenant la corde vers la poitrine. Dessin exact sans doute! Mais cet Héraclès est celui qui perce les oiseaux du lac Stymphale, tel qu'on le voit dans une fresque de Pompéi; tout l'intérêt de la description se bornerait-il donc au spectacle d'un chasseur visant sa proie? Et Hésione? répétons-nous encore. Ici, le critique nous la montre un court instant, mais pour en éloigner immédiatement notre regard et notre pensée qu'il reporte vers les fonds. Il représente la ville qu'on voit sans doute à distance, arrondissant ses remparts crénelés sur lesquels apparaissent des spectateurs dans les diverses attitudes de la frayeur et de la prière.

Enfin, nous arrivons à Hésione! Elle va donc s'offrir devant nous la vierge tremblante, toujours belle dans sa pâleur et dans son effroi et qui excite dans notre cœur le plus touchant intérêt. Mais quelle trahison et quel mécompte! « Quant à la beauté de la jeune fille, dit le critique, la circonstance ne me permet pas de la décrire exactement. Car la crainte dont elle est saisie pour sa vie et l'anxiété qui naît de sa situation en ont flétri la fleur. Il est cependant possible au regard, ajoute-t-il, d'en deviner la perfection d'après ce qui apparaît encore. » Et c'est ainsi que la description est close!

Certes, il est bien difficile d'en concevoir une plus mal entendue. Les rôles sont renversés et l'intérêt du tableau déplacé. Est-il vraisemblable que l'art grec ait complétement sacrifié la figure de la jeune vierge, comme le laisse supposer la méthode descriptive du critique? Pourquoi cette ridicule attention accordée au monstre? Sans doute, dans quelques représentations antiques du sujet d'Andromède, ce monstre a une certaine importance; l'imagination s'est complu à lui donner des proportions étranges, des formes effrayantes. Mais encore n'est-il pas tout le tableau. Effectivement, nous voyons que l'artiste avait usé d'un ingénieux artifice pour le représenter énorme sans toutefois choquer le regard ni détruire les proportions voulues des personnages. Il avait plongé au milieu de l'eau une partie de ce corps, la laissant seulement entrevoir noyée dans des tons glauques. Ainsi avait fait également le peintre dont Achille Tatius nous décrit l'*Andromède.* Chose curieuse! Le même artifice se retrouve dans une petite étude de Delacroix représentant *Angélique et Roger* [1]. Le brillant cavalier, du

[1] Musée de Grenoble, n° 198 du catalogue.

haut de son fougueux coursier, perce d'une lance le monstre qui se débat à ses pieds au milieu des vagues, et dont la croupe tortueuse est mi-partie ensevelie dans les flots, mi-partie coupée par le bord inférieur du cadre. Que le procédé de Philostrate est différent! Il veut, lui, voir le monstre tout entier; et, comme ses mouvements gênent le regard de l'observateur, il le dégage un instant des flots par la pensée, et le tient immobile sous ce regard pour le mieux décrire : fiction de rhéteur qui, doublant ainsi la représentation de ce monstre vu d'abord immobile, ensuite en mouvement, a dérouté certains interprètes et compromis à leurs yeux la réalité de la peinture.

En somme, Philostrate a manqué à cette loi qui, comme nous l'avons déjà remarqué, s'impose au critique décrivant un tableau de laisser à chaque personnage le rôle que lui a attribué l'artiste. Celui-ci a ses moyens pour caractériser ainsi les rôles, soit principaux, soit secondaires; le critique a aussi les siens que le rhéteur semble ignorer. C'est par une faute semblable que retraçant le tableau d'*Eurypylos, roi des Mysiens, vaincu par Pyrrhus* [1], il fait entrer dans sa description celle du bouclier de ce dernier qui n'est autre que le célèbre bouclier d'Achille. Ici, le mensonge se trahit d'une manière manifeste. Comment le critique a-t-il donc pu distinguer toutes les scènes représentées par Homère sur son bouclier? Quoi? Tandis que l'artiste, on n'en peut douter, s'était contenté d'indications sommaires, lui, il voit tout avec ce détail infini! Faut-il ajouter que la copie est aussi plate que le modèle est sublime? Maladroit rhéteur! Comme sa main d'élève gâte l'œuvre du maître, brouillant le dessin et les couleurs, rompant les groupes et désorga-

[1] Philost. J. *Imag.* 11.

nisant le tableau! Plus de contours nets et précis, mais une image confuse; tout le détail pittoresque est détruit par le badinage d'un bel esprit.

Les parties de la composition ne sont pas mieux comprises par Philostrate le Jeune que l'ensemble. On peut dire, en particulier, qu'il n'entend pas le groupe. Chez lui, les personnages sont juxtaposés; ils ne se tiennent pas. A part la flèche qui va s'élancer de l'arc d'Héraclès pour atteindre le monstre, rien ne lie celui-ci au premier. Il s'agite dans des tourbillons d'écume sans voir son ennemi; et Hésione, d'un autre côté, ne sait pas que son libérateur est là : tous sont indépendants l'un de l'autre. Dans *Médée et Jason* [1], la première est à côté de celui-ci sans se douter de sa présence; au moins rien ne l'indique; chaque figure est montrée comme si elle était isolée. Le tableau des *Joueurs* [2] est encore une nouvelle preuve de l'ignorance du critique à cet égard : il ne sait pas du tout composer. On voit d'abord Eros et Ganymède jouant aux osselets, l'un gai, parce qu'il gagne, l'autre boudeur; ce qui constitue déjà un petit tableau complet dont le cadre semble arrêté. Tout à coup, à côté d'eux, apparaissent trois femmes, trois déesses, figures inattendues. D'où viennent-elles et que veulent-elles ? Le rhéteur commence une histoire, celle des Argonautes arrivant dans les eaux du Phase après avoir franchi les Symplégades; puis, il s'interrompt pour nous faire voir dans le tableau le Fleuve couché sur son lit de roseaux. Il le décrit en détail, et reprend ensuite le récit des faits. Pendant ce temps, les deux joueurs continuent leur partie, sans s'occuper de la présence des trois nobles déesses. A la

[1] Philost. J. *Imag*. 8.
[2] *Id. ibid*. 9.

fin, tout s'explique : il s'agit d'aider les Argonautes à conquérir la toison d'or; pour cela le ministère d'Eros sera très utile; sa mère vient donc, accompagnée d'Héra et d'Athénâ, lui demander son concours. Il faut qu'il exerce son pouvoir sur le cœur de la fille d'Æétès ; en échange de ce service, il aura une magnifique balle que sa mère lui montre et dont la vue réjouit l'enfant. Mais le naïf critique en est aussi charmé que lui ; il la voit toute nuancée d'or et d'azur, brillante comme une constellation. Aussi en oublie-t-il tout le reste, et l'expression du petit dieu, du charmant et terrible enfant qui répond à l'appel de sa mère, et le regard de celle-ci complaisamment arrêté sur lui. Est-il rien de plus heurté et de plus incohérent que cette description? Dira-t-on que le moment choisi par l'artiste était celui où les joueurs sont surpris par les trois déesses qui se présentent tout à coup et qu'ils n'ont pas encore aperçues ? On serait tenté de le croire si l'on considère l'expression que le critique leur prête d'après la peinture; étrangère à tout sentiment provoqué par la présence des divinités, elle révèle seulement les émotions diverses du jeu. Mais alors pourquoi tous ces détails qui vers la fin du récit évoquent dans l'esprit un second tableau? Cet enfant à qui on montre une balle et qui après avoir jeté les osselets dont il n'a plus aucun souci « se pend à la robe de sa mère », lui promettant de la servir, n'est-il donc vu que par l'imagination du critique? Il est certain qu'ici les personnages appartiennent à la première scène par certains détails de la description et par d'autres, à la seconde : de là une impression équivoque qui rend impossible l'intelligence de la composition [1].

[1] C'est aussi le sentiment de Welcker : *Scena est duplex*, dit-il, *et*

Philostrate n'est pas plus habile à saisir l'expression. Jason et Médée dans le tableau dont nous parlions tout à l'heure sont des figures sans caractère déterminé. Comment distinguer Médée? « Son sourcil est pensif. Est-ce l'amour, est-ce l'inspiration qui se peint dans son œil?... Son visage offre un aspect qu'on ne peut définir » : traits vagues, contours flottants. Non moins indécise est la figure de Jason. Aussi se demande-t-on quel est le sujet du tableau qui a été ou mal conçu par le peintre ou inhabilement interprété par le critique : doute auquel ne donne jamais lieu Philostrate l'Ancien. Considérons *Héraclès au berceau étouffant les deux serpents* [1]; la même incertitude règne dans l'expression et l'attitude d'Alcmène. C'est ce que Friederichs remarque avec beaucoup de raison. « Nous voyons d'abord, dit-il, Alcmène éperdue et en grande frayeur ; ensuite après avoir appris que les deux serpents ont expiré, elle semble se recueillir; mais tout de suite après elle crie encore, les bras étendus. »

L'étude d'une dernière peinture complètera nos observations sur Philostrate le Jeune, en montrant de quels efforts la critique a besoin pour dégager le tableau d'une description confuse et embarrassée. Le sujet est emprunté au mythe d'Héraclès et d'Achéloos [2]. Au début des Trachiniennes, Déjanire raconte les cruelles épreuves qu'elle eut à subir au moment de l'hymen. « Pour prétendant, dit-elle, j'avais un Fleuve, Achéloos, qui, sous une triple forme, me demandait à mon père; tantôt sous la figure d'un taureau tout entier,

actiones diversæ atque ita inter se nexæ ut ambiguum sit artificis consilium (*Animadv. in Philost. Jun. Imag.* p 621).

[1] Philost. J. *Imag.* 6.

[2] Philost. J. *Imag.* 5.

tantôt dragon à la croupe tortueuse, ou enfin en homme avec un front de taureau, et de sa barbe hérissée coulaient à grands flots les jets d'une source abondante [1]. » Cet étrange prétendant qui voulait l'obtenir malgré elle et malgré son père, Héraclès le provoqua au combat et le tua; puis il épousa Déjanire. La lutte du héros et du Fleuve était un sujet familier à l'art antique. Il était figuré sur le trône d'Apollon, à Amyclæ [2]; il l'était dans une série de statues en bois de cèdre à ornements dorés, exécutés par le sculpteur Dontas pour le trésor des Mégariens, à Olympie [3]. Millingen, en 1827, a publié un beau vase de fabrique sicilienne qui représente la victoire remportée sur le Fleuve par le héros thébain; le roi Œnée assiste à la scène [4]. M. de Witte cite le même sujet retracé sur une hydrie à figures noires appartenant au musée britannique. Un certain nombre d'autres monuments, épars dans différents recueils, nous offrent le même sujet [5]. N'est-il pas intéressant de le retrouver dans une peinture que décrit Philostrate le Jeune? Selon Matz, ce tableau est un de ceux qui résistent à toute interprétation. Le rhéteur raconte en effet le drame tout entier : l'arrivée d'Héraclès au moment où Achéloos cherche par la terreur qu'il inspire

[1] Soph. *Trachin.* v. 9, trad. d'Artaud.

[2] Pausan. III, 18, 9.

[3] *Id.*, VI, 19, 9.

[4] *Transactions of the Royal society of Literature*, vol. II, p. 96.

[5] Voir en particulier dans Gerhard, *Etrusk. und Kampan. vasenbild. der kœniglich. mus. zu Berlin,* 1843, p. 25, deux amphores archaïques où est représenté ce combat; voir également un groupe dans Clarac, pl. 790, n° 1994, A. Achéloos enserre Héraclès dans ses bras ; ses deux jambes se terminent en serpents. N'oublions pas une amphore archaïque du musée Campana avec figures noires sur fond rouge. Héraclès y est figuré arrachant une corne à Achéloos ; il a un carquois au dos. Achéloos a le corps d'un taureau et une tête d'homme.

à surprendre le consentement d'un père, le combat des deux adversaires et le triomphe d'Héraclès offrant à Déjanire la corne qu'il a arrachée à son ennemi vaincu. En réalité, il y a trois scènes : Matz remarque que Heyne et Welcker ont choisi la dernière, Brunn, celle du milieu : « Pourquoi pas la première? » ajoute-t-il ironiquement. Nous le prenons au mot, et nous allons essayer de prouver que c'est effectivement la première qui avait été représentée par l'artiste.

Il faut avouer qu'on ne peut rien imaginer de plus confus que l'exposition du sujet. Dès le début, tous les personnages, et ils sont nombreux, nous sont présentés à la fois; l'auteur de la description ne les a pas disposés, mais entassés. L'imagination envahie tout d'un coup par cette foule se trouve dans la plus grande perplexité; le sujet lui est posé comme une énigme à deviner, tâche d'autant plus difficile qu'il y a là une étrange figure, celle d'Achéloos. Le Fleuve essaie d'épouvanter le père et la fille en se transformant tour à tour en taureau et en dragon. Ici, se présente une question qui appartient à l'archéologie : comment le dieu était-il figuré? Selon M. de Witte, Achéloos dans sa lutte avec Héraclès est toujours représenté sous la forme d'un taureau à face humaine. Il ne connaît qu'une exception à cette règle : c'est une peinture de vase dans laquelle Achéloos désigné par son nom est représenté comme un monstre marin à queue de poisson, semblable à Triton, mais avec des cornes de taureau au front [1]. D'après le texte même de Philostrate, on serait tenté de croire que les trois personnages sont distincts, que le dragon et le taureau se tiennent aux côtés d'Aché-

[1] *Gazette archéologique* 1re année, 1875.

loos [1]. Voici, du reste, comment un examen attentif de ce texte permet de concevoir lacomposition.

Le moment choisi par l'artiste est celui où Héraclès se présente pour le combat. La circonstance est marquée; c'est en passant que le héros rencontre l'aventure. Tous les assistants contemplent avec effroi le Fleuve et ses terribles métamorphoses ; le père et la fille sont dans la consternation la plus profonde ; mais la situation change de face avec l'arrivée du héros. C'est précisément cette péripétie qui a intéressé le peintre, et c'est là qu'il a vu le tableau. Héraclès s'offre à la lutte avec une résolution qui rassure déjà les spectateurs et trouble son adversaire. Son attitude est délibérée : il a jeté la peau de lion et tient à deux mains la massue. Achéloos provoqué par un ennemi redoutable devient à son tour plus menaçant. Le dragon se dresse et élève son dos tacheté de sang ; son regard cruel est propre à inspirer l'épouvante. Le taureau, de son côté,

[1] C'est l'opinion de Welcker qui cite un exemple analogue. Thétis avait aussi le don de se transformer en différents animaux pour se dérober à Pélée. Or, sur un vase d'un travail grossier publié par Dubois Maisonneuve, pl. 70, on voit Thétis et Pélée en présence l'un de l'autre ; la première est accompagnée d'un dragon et d'une panthère, l'un qui se tient derrière elle, l'autre qui s'est jetée sur l'épaule de Pélée et lui déchire le bras. Dans un autre vase trouvé à Athènes que cite également Welcker et qu'il déclare remarquable par la disposition et l'agencement des personnages, c'est un dragon et un lion qui attaquent Pélée. (Welker, p. 600.) Nous préférons, nous l'avouons, le sentiment de Welcker à l'explication de Brunn qui, confondant en un seul les trois organismes, se représente Achéloos « comme un taureau à face humaine avec une queue se terminant en serpent, laquelle, comme chez un taureau furieux, se relève sur le dos. » Brunn ajoute que cette figure ainsi conçue s'accorde avec les principes figuratifs de l'art grec et ne contredit pas les expressions de Philostrate. Nous laissons la décision du premier point aux archéologues ; mais nous déclarons que le texte nous semble bien plus favorable à l'hypothèse de trois personnages distincts. Voir Brunn p. 209.

le dos courbé, creuse le sol de son sabot et semble prêt à s'élancer. Il est évident que tant d'efforts et de menaces n'étaient pas nécessaires pour effrayer Œnée et sa fille, et que ce sont les défis d'un ennemi qui ont surexcité la rage des deux monstres.

Voilà donc les adversaires en présence; une foule est accourue et va assister au spectacle. Le tableau s'arrange très bien selon ces données : Déjanire est au milieu, formant le point central de la composition; dans ce moment où elle est menacée, son père se tient à ses côtés; une même douleur les unit; et ce vieillard désolé auprès de la jeune fille dont le cœur est serré d'angoisse offre un pathétique spectacle; il y a là un beau groupe que n'avait pas dû négliger l'art antique. Ce groupe soutenu et appuyé par la foule qui l'entoure crée l'unité du tableau. Les deux adversaires prêts à en venir aux mains se mesurent du regard, et la jeune fille, à son tour, a les yeux fixés sur son formidable amant : c'est de cette manière que se lient les diverses parties de la composition [1]. Il faut ajouter à tous ces personnages la nymphe Calydon qui détermine le lieu.

Ainsi, sans sortir du texte même, on parvient à reconstituer le tableau dans son ensemble et dans ses détails. Les expressions et les attitudes sont indiquées ainsi que le

[1] Dans la *Centauresse*, Zeuxis avait aussi employé le même moyen pour lier les groupes. Le père qui occupe le haut de la composition montre un jeune lion aux enfants qu'il regarde en souriant; ceux-ci, tout occupés qu'ils soient à boire, ne quittent pas des yeux l'objet qui les effraie; de son côté, la centauresse remplissant son office de mère a nécessairement le regard abaissé sur ce nourrisson qu'elle tient suspendu à sa mamelle. Dans la *Sainte famille* de Raphaël, l'unité s'établit de la même manière, c'est-à-dire par la direction des regards; c'est en effet vers l'*Enfant Jésus* placé au centre du tableau que convergent tous ceux des assistants.

moment précis de l'action. Ajoutons que le choix de ce moment répond bien à toutes les conditions de l'art. C'est un de ces instants féconds comme les veulent pour les représentations de l'art Lessing et Gœthe. L'action est en réalité commencée; elle va se poursuivre; et telle est la résolution du héros que le dénouement est aisément entrevu. Dans tous les cœurs règne cette attente inquiète qui est l'âme du drame. Et qu'elle est belle cette jeune fille, pâle d'effroi sous ses habits de fiancée!

Il eut été impossible de méconnaître le tableau sans le récit qui termine la description et qui a trompé de savants interprètes. On n'a pas compris que le rhéteur avait voulu satisfaire la curiosité en indiquant la fin du drame. Il suit la méthode que nous avons expliquée plus haut, celle que lui a enseignée son modèle. Il invite l'imagination à se représenter le début du combat en le concevant digne d'un dieu et d'un héros; ensuite il raconte le dernier effort d'Héraclès, l'ennemi abattu, la corne enlevée, et le vainqueur offrant cette corne à Déjanire. On allèguera peut-être, en invoquant les faits, que c'est la scène du combat qui a été le plus souvent représentée et qu'on voit sur la plupart des monuments Héraclès arrachant au Fleuve une de ses cornes. Cette raison ne saurait prévaloir contre les arguments tirés du texte même qui est formel. Tous les détails pittoresques se rapportent à la première scène; c'est à cette même scène qu'appartiennent les personnages tels qu'ils sont figurés dans la description; c'est pour elle qu'ont été dessinées les expressions et les attitudes.

Il n'en est pas moins constant que si l'exposition du critique avait été plus nette et mieux entendue, elle n'aurait pas donné lieu à tant de méprises. Philostrate est donc responsable des erreurs de ses interprètes. Sans insister

davantage sur ses tableaux, nous concluerons que ni par l'esprit, ni par la méthode, ni surtout par l'intelligence de l'art il n'a su, malgré la ferveur de son admiration, atteindre au modèle qu'il s'était proposé.

CHAPITRE XIV

ÉCOLE DE PHILOSTRATE

LES BYZANTINS

I

La critique et l'art païen. — Christodore.

Si l'hommage naïf rendu par le petit-fils à l'aïeul ressemble un peu à un culte de famille, les suffrages d'une admiration désintéressée ne devaient pas manquer à Philostrate. Le genre que son esprit et son talent avaient rehaussé d'un certain éclat devint à la mode. Les sophistes, toutefois, n'en gardèrent pas seuls le privilège. Il continua à être en honneur chez les poètes, pénétra dans le roman et les fables milésiennes ; et, lorsque parut une littérature nouvelle, suscitée par le christianisme, il se glissa dans les écrits des Pères et se montra jusque dans la chaire chrétienne. C'est surtout au siècle de Justinien qu'il fleurit ; poètes et prosateurs rivalisent alors pour décrire et célébrer les œuvres d'art. Entre tous les autres se distingue le rhéteur

Choricius. Vers le milieu du quinzième siècle, Philostrate trouve encore un imitateur, Marcus Eugénicus, évêque d'Ephèse qui, en traitant des sujets sacrés, imite sa méthode et son style.

Il n'entre pas dans notre plan d'étudier cette nouvelle période de la critique ancienne. Ce que nous voulons seulement, c'est reconnaître et suivre l'impulsion que Philostrate, en proposant ses brillants modèles, avait donnée aux esprits et l'émulation qu'il avait éveillée. C'est à ce titre que tout en disant un mot des autres critiques, nous nous arrêterons surtout sur le rhéteur Choricius parce qu'il est un véritable émule de ce sophiste. Comme lui, il a enseigné la rhétorique; non seulement c'est de lui qu'il s'inspire, mais il lui emprunte ses procédés, quelquefois sa langue. Il sert même à faire comprendre la manière de Philostrate par une studieuse imitation de sa méthode; la copie aide ainsi à l'interprétation du modèle. Enfin, traitant à la fois dans ses descriptions des sujets païens ou chrétiens, il montre comment la critique a transporté à l'art nouveau les principes qu'elle appliquait à l'art ancien. Il nous offrira un curieux spécimen de la peinture antique dans une vaste composition qui, pour l'intérêt et la richesse, est supérieure aux plus importants tableaux de Philostrate.

Si, sous Justinien, le genre cultivé par ce dernier jouit de la faveur des esprits distingués, c'est que tout encourage cette émulation des talents pour décrire les œuvres d'art. Les plus beaux monuments de l'art païen, dépouilles du monde entier, se sont accumulés dans Constantinople; les édifices, les places, les promenades de cette grande capitale regorgent de statues. Les bains du Zeuxippe et l'Hippodrome, en particulier, sont ornés d'une foule de marbres du plus grand prix. Aux merveilles de l'art ancien se joignent les

œuvres nouvelles. On dresse tous les jours des statues aux illustres personnages, à l'empereur, à la souveraine, aux préfets; on en dresse aux athlètes vainqueurs, aux habiles cochers qui ont remporté le prix, aux danseuses, aux rhéteurs. La sculpture qui n'a pas épuisé ses forces les atteste par des productions incessantes. De son côté, la peinture rajeunit les siennes : des besoins nouveaux lui imposent de nouvelles créations. Ce n'est plus seulement dans les cryptes et les catacombes qu'elle s'exerce à couvrir d'obscures parois; elle monte à la lumière avec la religion nouvelle. Les églises qui se bâtissent de tous côtés réclament son secours. Il ne suffit pas qu'elles resplendissent des marbres les plus précieux, que l'or et l'argent y étincellent; il faut que les mosaïques enrichissent leurs parvis, que la peinture couvre de scènes variées empruntées à l'Ancien et au Nouveau Testament leurs murs et leurs coupoles : c'est l'ordre de l'empereur, c'est la volonté des évêques [1]. La peinture devient une espèce d'enseignement populaire de la religion.

Cette multitude d'œuvres d'art offertes partout aux regards encourage l'école descriptive. Des poëtes les célèbrent en vers : Julien, ex-préfet d'Egypte, sous l'empereur Julien, et son homonyme Julien d'Egypte [2], sous Justinien, Paul Silentiaire et Arabius Scholasticus, également sous ce dernier, sont les panégyristes de l'art païen. Mais celui

[1] Saint Jean Damascène, *epist. ad Theophilum imp.*, c. 3; saint Nil, *epist.* I, IV, 61.

[2] Ce Julien fut proconsul d'Egypte sous le règne de Justinien. Il a laissé quelques épigrammes sur plusieurs chefs-d'œuvre : sur une *Niobé* (*Anth.* XVI, 130); sur un *Amour* de Praxitèle (*ibid.* 203); sur la *Vache* de Myron (*ibid.* IX, 738, 739); sur la *Vénus* d'Apelle (*ibid.* XVI, 181); et sur *la Médée* de Timomaque (*ibid.* 139). Le tour en est agréable, l'expression prétentieuse.

qui se distingue entre tous les autres, c'est sous Anastase, Christodore, le chantre élégant des statues du Zeuxippe. Dans sa galerie se pressent les personnages les plus variés : dieux, héros, philosophes, poètes, historiens, orateurs; l'antiquité tout entière y est représentée. Un des livres de l'anthologie est consacré à la description des images d'athlètes dont était décoré l'Hippodrome. La statue équestre de Justinien qui se dressait sur la place de Sainte-Sophie, tour à tour décrite par Procope, Codinus, George Pachymère, offre l'exemple d'un thème souvent repris par les talents les plus divers [1].

Mais les œuvres de l'art chrétien ont aussi leurs interprètes. Les églises devaient naturellement obtenir les premiers hommages de la poésie; elles sont décrites sur le ton de l'hymne. Le sentiment religieux d'une part, de l'autre la richesse du monument exaltent l'imagination de celui qui célèbre l'édifice. Paul Silentiaire chante dans un poème sainte Sophie et sa chaire ; un autre chante avec le même enthousiasme l'église du saint martyre Polyeucte. Choricius donne une pompeuse description des temples de saint Etienne et de saint Sergius, à Gaza. Mais ce qui intéresse encore plus que l'édifice lui-même, ce sont les peintures dont il a été orné et qui sont également célébrées.

Lorsque l'on considère la critique dans l'école byzantine on est frappé de la constance de la doctrine dans l'interprétation des œuvres de l'art païen. Le goût littéraire s'est corrompu, mais le sentiment du beau artistique est

[1] Procope, *de ædificiis*, I, 2; Pachymère, ἔκφρ. Αὐγουσταιῶνος; Niceph. Gregoras, I, 7; Niceph. Callistus, *in proœmio Hist.* p. 16; Codinus, *de signis Constantinopolit.* p. 28-29; J. Tzetzes, *Chil.* 8, 184.

demeuré pur. Paul Silentiaire en est un exemple. Sa description de sainte Sophie révèle un goût détestable. L'emphase et la déclamation prêtent à ses vers un accent éclatant ; ce n'est plus un éloge, c'est un dithyrambe ; aux pompeuses énumérations, aux métaphores outrées se mêlent les invocations, les apostrophes. Il semble que le luxe déployé dans la décoration des églises ait achevé de gâter l'imagination depuis longtemps corrompue par les raffinements de l'esprit sophistique. Devant le spectacle de tous ces marbres éclatants, de cet or et de cet argent qui, semés partout avec prodigalité, resplendissent aux parois et aux coupoles de l'édifice, l'impression esthétique a disparu ; il ne reste plus que l'éblouissement du regard et le vertige de l'esprit. Paul Silentiaire a subi cette fâcheuse influence : de là une recherche constante des effets brillants ; et cependant malgré ce goût nouveau qui est celui du barbare, le grec se retrouve un instant en présence du Christ qui orne le voile de la table sainte, et admire avec un sentiment vraiment antique la draperie élégamment jetée sur les épaules de ce Christ et retombant en plis magnifiques [1].

La critique ancienne a eu comme l'art lui-même ses traditions. Elle est toujours inspirée par les mêmes principes. Lorsque le génie avait, dans l'antiquité, découvert en quelque chose le beau et le vrai, l'un et l'autre étaient immédiatement reconnus et consacrés, et devenaient le

[1] Il y a plusieurs épigrammes artistiques de Paul Silentiaire. Elles attestent un talent délicat, mais raffiné. Le style en est précieux et rappelle le genre d'esprit qui régnait à l'hôtel de Rambouillet ; on y trouve les *concetti* de Voiture, ces faux brillants que poursuivait la censure de Boileau. On peut voir dans l'anthologie le portrait de *Théodoriade* (XVI, 77 et 78), et celui de *Marie la citharède de Byzance* (ibid. 278). Les réflexions sur un *Cynégyre* (*ibid.* 118) sont du goût le plus détestable.

patrimoine même de l'art. Il était permis à tous de se servir de ce qu'un seul avait heureusement trouvé. C'est ainsi qu'un geste, une attitude exprimant naïvement telle ou telle passion étaient toujours reproduits, et qu'un sujet qui avait été bien conçu par quelque grand artiste se représentait souvent avec des modifications légères. La critique semble s'être inspirée du même esprit. Une fois qu'elle avait proclamé qu'une œuvre était belle, elle variait peu l'expression de son jugement. Ce qui était beau l'était toujours, et pour les mêmes raisons : l'admiration n'avait pas à en chercher de nouvelles.

Ces traditions du goût sont attestées par les épigrammes qui célèbrent à différentes époques une œuvre de maître, par exemple, la *Vénus* d'Apelle [1] ou la *Médée* de Timomaque [2]. Dans cette dernière, c'est toujours l'expression du regard qui est signalée comme la beauté suprême de l'œuvre, ce regard où se peignaient deux sentiments opposés qu'avait su concilier un art savant, la jalousie furieuse de l'amante et la pitié attendrie de la mère. Le mot de Platon sur la *Vénus de Cnide* reparaît dans diverses épigrammes ; et ce qui fut dit une première fois sur la vache de Myron fut répété par toute l'antiquité. Il y a là comme une formule consacrée à tout jamais par l'admiration.

Christodore [3] prouve par son exemple cette vérité. En dé-

[1] *Anth.* XVI, 178, 179, 180, 182; l'épigramme de Léonidas de Tarente (182) est une œuvre exquise; on allait jusqu'à prétendre que le poète avait vaincu le peintre : *Versibus græcis tali opere (la Vénus), dum laudatur, victo, sed illustrato.* Comparer à cette petite pièce celle de Julien, ex-préfet d'Egypte (180).

[2] *Ibid.* 136-143.

[3] Christodore, poète grec de la Thébaïde, né à Thèbes même ou à Coptos, sur les bords du Nil, florissait sous le règne d'Anastase Ier, comme le prouve un passage de ses poésies où il célèbre la victoire

crivant les statues du Zeuxippe, il loue ces œuvres comme un contemporain de Périclès ou d'Alexandre, dans une langue bien différente, sans doute, mais d'après les mêmes principes. Le contraste est frappant; partout dans son style éclate le mauvais goût : des expressions raffinées et précieuses, des antithèses subtiles, des métaphores ridicules rappellent sans cesse la mauvaise école littéraire à laquelle il appartient, celle des rhéteurs et des sophistes; mais par le goût et la doctrine artistiques il se rattache à la grande tradition. Il a le sentiment du beau antique à sa meilleure époque; surtout, sa critique est spiritualiste. Ce qu'il remarque principalement, c'est l'expression de l'âme : le regard, le geste, l'attitude, tout lui révèle l'esprit. S'il peint en traits vigoureux la force physique dans Philon l'athlète, c'est surtout la grandeur morale qu'il se plaît à représenter dans les sages, les philosophes, les orateurs, les poètes, les devins.

Sa manière de peindre se rapporte à ses principes. Il a le trait sobre et juste. Il s'abstient de décrire et d'analyser les formes en détail comme il arrive souvent à Philostrate de le faire. Il donne plutôt l'impression, signale le mouvement général de la figure, choisit et détache un trait saillant. Aphrodite dont la gracieuse image reparaît chez lui plusieurs fois est plutôt indiquée qu'étudiée; mais dans l'esquisse légère qui en est tracée, la déesse vit[1]. Cette judicieuse sobriété convient très bien à la peinture des œuvres

remportée par cet empereur sur les Isauriens (l'an 493 de notre ère). Il reste de lui une Ἔκφρασις τῶν ἐν τῷ Ζευξίππῳ ἀγαλμάτων, description en quatre cent seize vers des statues qui ornaient le Zeuxippe, magnifiques thermes de Constantinople qui furent détruits par un incendie, en 532, sous Justinien. On trouve ce morceau dans l'anthologie.

[1] V. 78, 99, 284.

de l'art antique, si simple dans ses moyens et qui obtient ses plus beaux effets à l'aide d'un geste ou d'une simple attitude.

Parmi toutes les autres figures se détache en particulier celle d'Homère. Il est beau encore ce portrait du chantre inspiré, retracé dans une époque de décadence et qui révèle chez le critique un sentiment profond de la majesté de cette grande figure.

«...... L'ami d'Apollon, cet homme égal aux dieux, père des poètes, le divin Homère, le voici! Il a l'aspect d'un vieillard; mais en lui la vieillesse est douce; elle répand la grâce sur ses membres, et ce charme dont elle les pare inspire à la fois le respect et l'amour; dans toutes les formes rayonne une divine majesté. Sur le cou incliné se déroulent, rejetées en arrière, les vénérables boucles de ses cheveux qui autour des tempes flottent avec liberté. Le bas du visage est couvert par une ample barbe, molle et souple, qui se développe avec abondance, magnifique parure d'un noble visage et d'une poitrine nue. Le front est découvert, et sur ce front dépouillé siège la sagesse nourrice des jeunes hommes. Un art savant a non sans raison accusé le relief des deux sourcils; car les yeux sont privés de lumière. Toutefois, ce n'est pas l'image d'un aveugle qui nous est présentée; la beauté est dans ces yeux vides. Telle a été, selon moi, l'intention de l'artiste : il a voulu qu'une source d'inextinguible lumière parût jaillir du fond du cœur du poète. Les deux joues, un peu creusées, sont empreintes des rides de l'âge; mais une native pudeur, compagne des grâces, y repose. Autour de la bouche divine voltige l'abeille piérienne qui enfante la cire découlante de miel. Le divin aveugle, les deux mains posées l'une sur l'autre, s'appuie sur un bâton comme s'il était encore parmi les vivants; il

penche l'oreille droite et semble, dans l'attitude du recueillement, écouter près de lui la voix de quelqu'une des muses ou celle d'Apollon. »

Au nombre des autres statues décrites, on peut remarquer un *Déiphobe* dont la fière tournure est bien saisie, un *Chrysès* d'un beau caractère, une *Créüse*, superbe image de la douleur, un *Aristote* que le critique voit penser. Heyne dit que l'énumération de ces statues ne présente aucune méthode, et il en conclut que le poète a dû reproduire la disposition qu'elles offraient dans le Zeuxippe. La première observation nous semble manquer de justesse. Beaucoup de statues, au contraire, paraissent se succéder dans un ordre calculé. Est ce donc le hasard qui a opposé Ulysse à Hécube, l'un joyeux du succès [1], l'autre abîmée dans une immense douleur; qui a placé Aristote, représentant la pensée pure, entre Eschine et Démosthènes, la pensée unie à l'action; qui a rapproché ici Thucydide et Hérodote, les deux grands historiens, là, Cratinus et Ménandre, interprètes, l'un de la vieille comédie, l'autre de la nouvelle; ailleurs, Périclès et Pythagore, d'un côté, le chef d'État, l'orateur qui harangue le peuple ou le politique qui prépare la guerre du Péloponèse, de l'autre, le sage plongé dans une méditation profonde et mesurant le ciel d'un regard que rien n'a souillé? Ce qu'il y a d'étonnant, c'est que le critique n'ait pas profité de cette symétrie et de ces contrastes pour relever l'intérêt de sa description. Tous ses personnages sont isolés sur leur piédestal et il place sous chaque statue une inscription indépendante. Il ne signale même pas les groupes. Il y en a pourtant: on les entrevoit en considérant le texte attentivement. Ainsi sont groupés : Œnone et Pâris, l'une regardant secrè-

[1] Ἐνὶ θυμῷ καγχάζων.

tement le parjure, qui semble éviter ses yeux, et le repoussant d'un geste de la main droite ; Amymone et Poseidon, la première, assise, cherchant du regard Poseidon qui arrive avec des présents ; Ménélas et Hélène, celle-ci représentée dans sa resplendissante beauté, tandis que Ménélas triomphe, les yeux fixés sur elle; Pyrrhus et Polyxène, l'un « brillant dans sa belle nudité » et jetant un regard oblique sur Polyxène qui se tient la tête voilée et le visage baigné de larmes[1], dans une pudique attitude. Comme Philostrate, l'auteur se sert des tours les plus variés pour rompre l'uniformité d'une longue description; mais il lui est inférieur sous le rapport du goût. Il ne donne pas plus que lui d'indications précises et se tait sur l'auteur de l'œuvre, sur la nature et les dimensions de celle-ci. Il y a toutefois de nombreux indices de sa sincérité. C'est ainsi qu'on le voit cherchant vainement à lire l'inscription placée au bas de la statue d'un athlète, ce qui l'oblige à conjecturer quel est celui qu'elle représente. Il trouve le nom d'Alcméon sous une autre statue; mais, dit-il, ce n'est pas le célèbre devin; car il n'a pas les cheveux ornés de corymbes de laurier; c'est sans doute Alcman, le poète dorien. Plus loin, il rencontre Homère : celui-ci, remarque-t-il, n'est pas le fils du Mélès, mais celui de la byzantine Mœro, le poète tragique qui par ses vers illustra Byzance, sa patrie. Toutes ces remarques attestent la sincérité de Christodore qui n'invente rien et se borne à décrire ce qui est sous ses yeux. A ce titre, sa description est un précieux document pour la critique et l'histoire de l'art ancien [2].

[1] Αἰδουμένη ἀλίγκιος.

[2] Ce morceau est d'une tout autre valeur qu'une description d'une époque bien antérieure à laquelle, avant de laisser les poètes qui ont

II.

La critique et l'art chrétien. — Les Pères de l'Eglise.

A côté de ces disciples du génie antique qui en célèbrent les productions toujours avec le même enthousiasme, s'élève une autre critique s'exerçant à reproduire les œuvres d'un art naissant, et gardant toutefois dans la nouveauté de ses impressions les traditions de l'ancienne. C'est chez les Pères de l'Eglise qu'on trouve ses premiers essais. Le tableau à leurs yeux est un livre vivant; il joint ses enseignements à ceux de la chaire; il prêche les vérités de la religion et les vertus des martyrs aux fidèles illettrés[1]. Aussi la peinture

décrit des œuvres d'art, nous devons une rapide mention; c'est celle des bas-reliefs du temple d'Apollonias, à Cyzique, temple qu'avait élevé et consacré à leur mère la piété des fils d'Attale. Les bas reliefs (στυλοπινάκια) dont il était enrichi ornaient-ils des tables de pierre se détachant du fût de la colonne ou décoraient-ils le fût même de cette colonne? C'est ce qu'il est difficile de décider. En tous cas, les personnages y étaient gravés (ἐνλελάξευνται). Il y a en tout dix-neuf scènes dont les sujets sont tous empruntés aux fables qui retracent des exemples de piété filiale. Un poète anonyme nous en a laissé des descriptions sommaires, malheureusement dépourvues de tout intérêt artistique et littéraire. Il n'y en a que deux ou trois dans lesquelles on puisse entrevoir la scène et les personnages, mais si faiblement indiqués que l'imagination a tout à créer pour refaire le tableau. Citons comme exemple le 7me bas-relief qui offrait Amphion et Zéthos. Le lieu de la scène est marqué : c'est un bois. Les jeunes gens n'attachaient pas Dircé au taureau; on les voyait occupés à fixer une corde à ce taureau pour y lier le corps de l'infortunée; quant à celle-ci, elle était représentée suppliante. Ces indications sont de la plus extrême sécheresse et cependant c'est le plus complet de ces tableaux.

[1] Saint Nil, *ep.* I, IV, 61.

préoccupe-t-elle ces nobles esprits. Saint Jean Chrysostôme y fait parfois allusion et lui emprunte ses comparaisons. Saint Nil appelle son concours pour décorer les murs des églises ; saint Grégoire de Nysse décrit le martyre de saint Théodore [1] ; il décrit aussi le sacrifice d'Abraham tel qu'il l'a vu, dit-il, maintes fois représenté [2]. Saint Cyrille d'Alexandrie, rappelant aussi cet épisode familier à l'art religieux retrace les différentes scènes dans lesquelles on avait coutume de distribuer cette sainte histoire [3].

Mais le plus curieux monument de cette critique nouvelle, c'est la description faite par Astérius, évêque d'Amasie, d'un tableau qui représentait le martyre de sainte Euphémie [4]. Les précédentes descriptions n'offrent en effet qu'un dessin léger; ici, nous avons une étude soignée rappelant les tableaux de Philostrate. Il s'agit d'une peinture sur toile qui se trouvait près du tombeau de la sainte dans une église. Ce qu'il y a d'intéressant dans ce morceau, ce sont les réminiscences de l'art païen mêlées à l'analyse de ces productions d'un art nouveau. « On dirait », dit le pieux évêque dans son enthousiasme, « une page d'Euphranor ou de quelqu'un de ces anciens artistes qui ont élevé si haut la peinture en transportant la vie dans leurs tableaux. » Le martyre de la sainte était représenté en plusieurs scènes. On la voyait d'abord devant le tribunal de son juge, ensuite torturée par les bourreaux, puis ramenée dans sa prison et en prière, enfin au milieu des flammes du bûcher. La première scène est en particulier parfaitement rendue. On re-

[1] Éd. Migne, tom. III, p. 738. *Orat. in S. Theod.*
[2] Éd. Migne, tom. III, p. 572.
[3] Lettre à Acace, évêque de Scythopolis, citée au septième concile. Labbe, *Concilia*, t. VII, p. 204.
[4] Éd. Migne, p. 334 et suiv. *Homil. II, in laudem S. Euphemiæ.*

connaît qu'elle est d'un dessin précis et juste, tant il y a de vérité dans les gestes et les attitudes : on refait dans sa pensée la composition. Le dur visage du juge, le regard menaçant du scribe qui se retourne, le geste brutal des soldats, tout est nettement marqué et le contraste est saisissant entre la faible vierge et les hommes violents qui l'entourent. Mais ce que le critique admire surtout, c'est l'expression de la sainte que, par un rapprochement piquant, il compare à celle de la *Médée* de Nicomaque. Il remarque que, des deux côtés, c'est le même art pour unir et confondre en une expression unique deux sentiments contraires : dans Médée, la pitié et la colère jalouse ; dans Euphémie, la fermeté virile et la timide pudeur ; et c'est ainsi que l'ancienne critique prête à la nouvelle son esthétique et ses principes.

Cependant la peinture religieuse qui avait ses interprètes naturels dans les Pères de l'Eglise ne tarda pas à voir ses œuvres décrites et analysées par d'autres. Peut-être l'École y puisa-t-elle de nouveaux sujets, si l'on en juge par les descriptions que présentent les cahiers des rhéteurs. Mais celui qui brilla surtout dans cette interprétation de l'art chrétien, c'est le sophiste Choricius. Il exerça, toutefois, son les talent sur sujets sacrés sans renoncer à la description des œuvres inspirées par les fables païennes. Il représente ainsi les deux écoles et mérite à ce titre d'occuper notre attention.



CHAPITRE XV

ÉCOLE DE PHILOSTRATE

(Suite.)

CHORICIUS

I

Les sophistes qui ont précédé Choricius ; Himère. — Méthode de Choricius comparée à celle de Philostrate.

C'est Choricius, à vrai dire, qui, parmi les sophistes, a recueilli l'héritage de Philostrate. Libanius, nous l'avons vu, a laissé des descriptions de tableaux, mais traitées complétement dans le goût de l'Ecole. Ses écrits renferment peu d'allusions à l'art ; c'est un esprit surtout littéraire. Les grandes œuvres de la peinture et de la sculpture dont brillait Athènes ne semblent pas avoir attiré son attention lorsqu'il y séjourna. Dans son panégyrique d'Antioche, il célèbre avec enthousiasme cette grande ville, sa patrie. Il loue la beauté de son ciel, de sa campagne, de ses monuments ; à peine mentionne-t-il les arts qui l'avaient

ornée. Il décrit les bords enchantés de l'Oronte, les vastes portiques qui les décorent, surtout le magnifique temple des nymphes « qui s'élève jusqu'aux cieux, attirant les yeux par l'éclat des marbres, les couleurs des colonnes, la richesse des eaux, la splendeur des peintures » ; mais il nous laisse ignorer ce qu'étaient ces peintures. Thémiste, qui avait été son maître, semble être resté encore plus étranger à l'art que lui ; à peine en trouve-t-on une ou deux traces dans ses écrits. Mais Himère se sépare en cela de ces deux rhéteurs ; ses ouvrages trahissent un esprit initié au goût de l'art. Lorsqu'il fait visiter Athènes à des Ioniens nouvellement arrivés, avec quel orgueil et quel enthousiasme ne leur montre-t-il pas les grandes créations du génie artistique ! C'est d'abord au Pécile qu'il les mène pour saluer les peintures du vieux maître, de Polygnote. « Je veux, s'écrie-t-il, vous conduire vers ces beaux monuments qui attestent la gloire de vos aïeux ; je veux vous montrer Marathon représenté par la peinture, et vos pères par leur élan et leur audace refoulant les Perses qui se précipitent. » Et il retrace l'impression et les principaux traits du tableau. Puis, présentant à ses hôtes la statue d'Apollon, le père des Ioniens : « Le voici ce dieu... sa chevelure dorée se partage sur son front ; de chaque côté des boucles éparses descendent, ondoyantes, de son cou sur sa poitrine divine. Sa tunique tombe jusque sur ses pieds. Il tient la lyre, mais n'a pas l'arc... C'est le dieu des arts, ô jeunes gens [1] !... »

La pensée d'Himère se reporte toujours vers l'art. Veut-il encourager de jeunes imaginations à trouver du nouveau ? Il leur montre le génie, toujours inventif et fécond ; il leur

[1] Him. *Orat.* X, I.

rappelle Phidias créant sans cesse des œuvres nouvelles, Phidias, grand artiste, « plus grand encore par la pensée que par la main [1] ! » Parle-t-il des modèles que le professeur d'éloquence propose à ses disciples, il songe à ceux de l'atelier, à l'étude peinte, à la petite maquette d'argile que le maître a préparée pour l'élève [2]. S'il décrit un tableau, il sait voir le détail pittoresque. Dans une marine il note curieusement la couleur de la mer et le reflet d'une proue dorée dans les flots [3]. Il se plaît à citer « l'art de Zeuxis » et « les inventions savantes de Parrhasius [4] », mots précieux à recueillir qui dans leur brièveté jettent une lumière sur ces deux génies. Enfin, c'est encore à l'art qu'il emprunte ses artifices de rhéteur ; et, dans un plaidoyer, pour remettre sous les yeux des juges toute l'affaire qu'il vient de traiter, il confie à un artiste dont « l'exécution est tragique et l'âme plus tragique encore », le soin de retracer sur un tableau imaginaire toutes les circonstances du drame [5]. Cette préoccupation constante se révèle jusque dans les plus petits fragments des œuvres mutilées du sophiste [6]. Il se présente ainsi à nous comme un émule des goûts de Philostrate, et nous ramène à Choricius.

[1] Him. *ecl.* XXXII, 10.

[2] *Orat.* XIII, 2, 3.

[3] *Ecl.* XIII, 4. Le début de ce passage nous offre les fragments de la description d'un tableau. Selon la conjecture assez vraisemblable de Wernsdorf, ce tableau aurait représenté Alexandre passant de Grèce en Asie ; le joueur de flûte Timothée se tenait debout au milieu du vaisseau royal. C'est du moins ce que semblent indiquer les fragments 1 et 3 qui sont mutilés. Himère a décrit aussi l'*Occasion* de Lysippe (*ecl.* XIV, 1) ; il y a également de lui quelques mots sur le *Jupiter* de Phidias (*ecl.* XXXII, 10).

[4] *Δότε μοι τὴν Ζεύξιος τέχνην, τὰ Παῤῥασίου σοφίσματα.....*

[5] *Ecl.* IV, 24-26.

[6] *Ecl.* XXXI, 6.

Choricius est un sophiste qui florissait dans la ville de Gaza, en Phénicie, au temps de Justinien. Il était disciple de Procope, rhéteur des plus estimés, qu'il ne faut pas confondre avec l'historien de ce nom. Ce Procope avait professé avec éclat, également à Gaza. Devenu vieux, il céda à l'élève qu'il avait formé la direction de son école. Choricius s'attacha à imiter ce maître habile, qui avait écrit de nombreux ouvrages, et dont il prononça l'oraison funèbre. Il était chrétien comme lui, et célébra les fêtes et les temples des chrétiens. Photius loue la pureté et l'élégance de son style ; mais il lui reproche de manquer de naturel et de donner trop souvent un éclat poétique à la prose [1]. Grégoire, métropolitain de Corinthe, citant des modèles de panégyriques, associe le nom de Choricius à ceux d'Aristide et de Thémiste, et même aux noms glorieux des saint Basile et des saint Grégoire de Nysse. Comme son maître Procope, Choricius avait beaucoup écrit. On a de lui des compositions diverses qui rappellent les exercices de l'Ecole, des éloges, des oraisons funèbres, des monodies ; il avait aussi fait des épithalames. Mais, de l'aveu de Photius, c'était surtout dans le panégyrique et dans la description qu'il se distinguait.

Philostrate avait réfléchi sur l'art ; il avait étudié les différentes questions qui s'y rattachent, et possédait en cette matière des principes et une doctrine. Choricius ne paraît pas avoir eu le même savoir. Toutefois, on trouve dans ses écrits une page curieuse où il expose quelques notions générales sur la peinture et ses rapports avec la poésie [2]. C'était une question que l'antiquité avait beau-

[1] Phot. Biblioth. Cod. CLX.
[2] Choricius, éd. Boissonade, p. 129.

coup discutée, et sur laquelle il y avait, au dire de Philostrate le Jeune, de savants traités. Il est regrettable que Choricius se soit borné à quelques traits sommaires dans l'indication de la différence qui sépare les deux arts. Le sentiment qu'il en a est, du reste, très juste. Selon lui, la peinture et la poésie, l'une avec les couleurs et l'autre avec les mots, imitent toutes deux la figure des dieux et des hommes, leurs passions et leurs amours. La poésie peignant pour l'imagination a ses procédés particuliers : d'un mot elle évoque un tableau. La peinture qui s'adresse au regard a aussi les siens : elle fait voir l'image complète et détaillée. S'agit-il de représenter la naissance d'Aphrodite ? La première fait descendre une rosée du ciel dans la mer, et crée la déesse qu'elle appelle « la fille des flots ». Ce qu'elle se contente de dire, la peinture l'offre aux yeux. « Celle-ci, en effet, figure la mer, et vous croiriez voir dans le tableau le mouvement de la vague. Du milieu de cette mer elle fait sortir Aphrodite parée de cette inexprimable beauté qui sied à la déesse. Celle-ci est sur un char traîné par les Tritons dont le corps présente dans sa partie supérieure les formes de l'homme, et revêt à l'endroit des flancs celles du poisson. Autour de la déesse nage la troupe des Néréides. Vous pouvez voir les dauphins qui, dans leur joie, tantôt plongent au sein des vagues, tantôt reparaissent à la surface des flots. »

Ce court parallèle ne manque pas d'intérêt. Il est vraisemblable que le rhéteur retrace cette scène familière à l'art d'après le souvenir qu'il a gardé d'un bas-relief ou d'un tableau. Diverses observations semées dans ses écrits prouvent qu'il a une certaine érudition artistique. Il remarque quelque part que les peintres couronnent de roses Aphrodite et les amours. Il a trouvé dans différents tableaux

Apollon représenté tantôt avec la lyre, tantôt avec un arc, quelquefois auprès de Daphné. Dans une image du Nil qu'il considère il observe que le Fleuve n'a pas été peint d'une manière conforme à la tradition, c'est-à-dire sans doute, comme nous l'apprend Lucien, personnifié et couché sur un crocodile ou un hippopotame, avec de jeunes enfants appelés *Coudées* se jouant autour de lui ; mais au milieu d'un paysage, entouré des oiseaux qui se baignent dans son courant et que nourrissent les prairies de ses rives.

Moins savant que Philostrate, Choricius est donc encore un amateur éclairé. A ses yeux la peinture est supérieure aux autres arts parce qu'elle imite davantage la nature et qu'elle crée la vie. Dans l'examen d'un tableau, sa curiosité est plus attentive et plus exacte que celle de son maître. Elle poursuit davantage le détail, et à une analyse plus développée mêle un plus grand nombre de remarques techniques. Choricius donne une certaine idée de la composition ; il ne se borne pas à décrire les figures, il voit leur position respective, indique souvent celles qui sont vues en entier ou à mi-corps, esquisse les groupes, distingue les plans. La perspective lui suggère quelques observations. En général ses études sont plus précises et plus minutieuses.

Mais si cette consciencieuse critique l'emporte sur l'autre par le souci du détail, celle-ci, pour l'intelligence de l'œuvre, retrouve sa supériorité. En effet, Philostrate a un sentiment bien plus vif et plus juste d'un tableau que son imitateur, et il s'entend tout autrement que lui à le faire goûter. Choricius saisit mal l'ensemble ; mais c'est surtout la poésie de l'œuvre qui est inaccessible à sa pensée. Disciple trop fidèle, il ne sait rien imaginer pour traduire son sentiment personnel ; il emprunte au maître jusqu'à ses expressions et ses figures. Comme lui, par exemple, il

apostrophe ses personnages, il les croit vivants, et s'abandonne un instant à cette illusion qui n'est qu'un artifice de langage. En somme, il n'a ni l'invention ni l'esprit de celui qu'il imite. Ce qu'il recherche avant tout dans le style, ce sont les petits agréments et les jolis détails. Son imagination semble se complaire dans le mythe d'Aphrodite et d'Adonis qui est un de ses thèmes favoris; elle y revient souvent, charmée surtout de cette rose que la déesse teignit de son sang, lorsque poursuivant Adonis dans les âpres sentiers des forêts, elle se piqua le pied. Une telle prédilection nous indique la nature de ce talent plus agréable qu'élevé.

II

Les sujets chrétiens dans Choricius.

Ces légers badinages de l'esprit semblent peu se concilier avec le sentiment à la fois grave et délicat que suppose l'interprétation d'une œuvre poétique. Comment la peinture religieuse, en particulier, sera-t-elle comprise par un pareil critique? Reconnaissons-le : l'intérêt qui s'attache à ses descriptions naît plus de la beauté de l'œuvre décrite que de l'art même du rhéteur, cet art par lequel, dans sa naïveté, il prétend charmer les esprits. Mais soyons indulgents pour les subtilités d'un mauvais goût qui, en définitive, doit être reproché moins encore à l'écrivain qu'à son siècle, et pour les ébauches imparfaites d'un art dans lequel les modernes sont devenus des maîtres. D'ailleurs, les tableaux décrits par Choricius, ces monuments de deux arts différents, dont l'un naît et l'autre s'éteint, sont d'un

si puissant intérêt, et on lui sait un tel gré d'en avoir conservé quelque image, qu'on est disposé à lui pardonner tous les jeux du bel esprit. Mais, après tout, le talent ne manque pas au critique.

Choricius a laissé différentes descriptions en plusieurs endroits de ses ouvrages [1]. Deux éloges de Macrien, évêque de Gaza, prononcés par lui dans une fête publique devant un nombreux auditoire renferment celle de deux églises de Gaza, l'une dédiée à saint Sergius, martyr, l'autre à saint Etienne. L'édifice tout entier est décrit, son aspect extérieur et intérieur, ses colonnes, ses marbres aux nuances variées, tributs de toutes sortes de pays, de la Proconèse, de la Thessalie, du Sangarius et de Caryste, l'or qui brille partout et enrichit les absides, entremêlé à des zones d'azur, enfin les mosaïques et les peintures dont sont ornés les murs, les niches sacrées, la coupole. Ce sont ces dernières surtout qui nous intéressent.

Sur les parois de l'église de Saint-Sergius se déroulaient les principaux épisodes de la vie du Christ [2]. Il y avait vingt et une scènes différentes que Choricius décrit l'une après l'autre. Parmi ces tableaux plusieurs sont étudiés

[1] Nous ne parlerons pas de la description d'une horloge. C'est un morceau à part; le texte, qui est mutilé, en est fort obscur; nous laisserons aux antiquaires le soin de le déchiffrer. Chor. édit. Boissonade, p. 149.

[2] L'annonciation. — La visitation. — La crèche. — Le Christ annoncé aux bergers. — Le vieux Siméon et l'enfant. — Les noces de Cana. — Le Christ guérissant la belle-mère de Siméon. — Le miracle du paralytique. — L'esclave du Centurion. — L'enfant de la veuve ressuscité. — La Madeleine aux pieds du Christ. — La tempête apaisée. — Le Christ marchant sur les flots. — Le miracle du possédé. — La femme hémorroïsse. — La résurrection de Lazare. — La Cène. — Jésus-Christ livré à ses ennemis. — Pilate se lavant les mains. — Le Christ supplicié. — Le Christ montant au ciel. Chor. p. 91 et suiv.

avec un soin particulier ; la description des autres n'est qu'une légère esquisse. Le tableau de l'*Annonciation* est du nombre des premiers. Il est bien indiqué ; les personnages sont tout de suite posés et leur aspect général marqué. La Vierge surtout est charmante avec la dignité auguste de son expression, sa surprise, son pudique effroi. La tournure de la figure paraît saisie avec justesse. Pour rendre l'attitude plus intéressante et lui prêter plus de grâce, l'artiste avait représenté la jeune femme se retournant à la voix de l'ange, invention également heureuse au point de vue de l'effet pittoresque et de l'expression. Le critique a noté ce mouvement; il a vu aussi la main qui laisse échapper la laine qu'elle filait ; il a même remarqué les doigts dont l'effroi a troublé l'arrangement harmonieux. Mais ce qu'il semble surtout avoir observé, c'est le regard, c'est l'expression ravissante du visage où il a surpris le trouble inquiet et l'étonnement naïf d'une vierge « qui doute que le salut lui soit adressé ».

Le *Christ annoncé aux bergers* est aussi une très belle étude d'après le tableau. Le critique remarque la nature naïvement rendue, la pose vraie des bergers, le geste de l'ange, le contraste naturel des brebis indifférentes et du chien attentif à l'étrange vision, tout enfin, jusqu'au paysage, indiqué en quelques traits, jusqu'à cette étoile, guide des bergers, que la source reflète avec un éclat affaibli parce que la brebis en trouble les eaux.

Ces deux descriptions sont d'un goût très pur et d'un sentiment juste. Mais au lieu de poursuivre cette analyse qui serait impossible, remarquons la méthode du critique tout à fait conforme à celle de Philostrate. Comme lui, il complète la description par un récit qui risque également de se confondre avec elle ; de là dans l'interprétation les

mêmes difficultés résolues par les mêmes moyens. Il faut dégager le tableau de tout élément étranger ; il faut savoir préciser le moment choisi par l'artiste. Si le tableau représentant *Le fils de la veuve porté en terre* [1] avait été décrit par Philostrate, les archéologues allemands le déclareraient inventé par le rhéteur. En effet, deux moments bien distincts sont indiqués : d'abord le cortège funèbre nous montre le groupe des femmes qui pleurent le mort ; ensuite ce groupe se divise lorsque le miracle s'accomplit, et les femmes courent pour contempler le ressuscité, exprimant leur joie comme tout à l'heure leur douleur. Ainsi, différence de situation, d'attitude, d'expression. Quel moment préférer ? Le choix du premier s'impose. En effet, le critique signale un arrangement pittoresque qu'il voit évidemment sur le tableau. Les femmes sont groupées : aucune n'est vue complètement ; et cependant, suivant son observation, il semble, grâce à la justesse du dessin, qu'il suffirait de les séparer pour que chacune parût entière. L'artiste avait donc choisi le moment où le cortège s'avance, livré aux lamentations funèbres. C'est le critique, qui pour faire ressortir cette scène de douleur et compléter le drame, prévoit et annonce la joie qui va succéder au deuil lorsque le miracle sera accompli.

Selon toute apparence, dans cette scène telle que l'artiste l'avait conçue, le miracle était seulement annoncé par la présence du Christ. Autre est la conception du tableau représentant *Lazare ressuscité* et qui est décrit plus loin [2]. Ici, le critique est plus explicite. Il n'insiste pas sur le cortège funèbre. Il dit seulement que le Christ, touché de

[1] p. 94.
[2] p. 96.

pitié pour les femmes qui pleurent, accomplit l'œuvre de la résurrection. Ce qui frappe surtout, c'est l'expression et l'attitude de ces figures. La joie est manifestée diversement et avec l'exaltation naturelle à la femme.

Dans la description des *Noces de Cana* [1], on pourrait croire également qu'il y a deux moments : celui où le Christ opère le miracle et celui où ce miracle est déjà accompli. Or, il est évident que pour l'art représentatif la première scène est intraduisible. La présence du Christ près des urnes ne peut avoir dans le tableau aucune signification; sa mère, placée à ses côtés, l'avertissant de ce qui se passe, selon le récit de l'Ecriture, ne saurait être en peinture un personnage intelligible. C'est seulement en retraçant les effets du miracle que l'artiste peut le faire comprendre. On voit les serviteurs occupés : l'un prend une urne qu'il verse dans une amphore ; l'autre, après avoir rempli un cratère, circule parmi les convives, auxquels il offre à boire. Un de ces derniers qui vient de vider sa coupe témoigne par son expression que le vin lui semble bon. C'est donc la dernière partie de la description qui présente le tableau; le reste n'est qu'un récit destiné à expliquer la circonstance. C'est ainsi, nous l'avons vu, que procède Philostrate, empruntant ses explications au mythe comme Choricius demande les siennes à l'Ecriture.

En général, toutes les descriptions de tableaux religieux ne sont chez Choricius que de rapides croquis ; c'est ailleurs, c'est dans la description de deux peintures mythologiques qu'il faut chercher des études soignées. Le rhéteur a l'imagination païenne; elle est sans cesse visitée par les souvenirs de la fable. Ce sont les poètes du paga-

[1] p. 93.

nisme qui lui prêtent leurs couleurs pour peindre ce qu'il voit. Même lorsqu'il célèbre les choses saintes, il mêle ces couleurs à ses tableaux ; c'est ce que lui reproche Photius. Considère-t-il avec ravissement les bocages sacrés qui encadrent de leur riante verdure l'image de la Vierge? Il entend la douce brise murmurer à travers leurs rameaux, et se souvient de Théocrite comparant les accords du pin harmonieux aux accents de la flûte pastorale [1]. A la vue de fruits et d'arbres retracés par la main de l'artiste sur les parois de l'église : « Ce ne sont que grenades et poires et pommiers aux fruits brillants [2] », s'écrie-t-il en empruntant un vers au poète. Et ces fruits, beaux en toute saison, ne cèdent pas à l'hiver, et n'ont pas besoin que la rosée les rafraîchisse : « C'est ainsi », dit-il, « qu'il nous est permis de lutter contre le roi des Phéaciens auquel les fruits ne manquaient ni l'hiver ni l'été [3]. » Ravi du spectacle de cette belle nature imitée par l'art, il trouve que, grâce au plaisir, son imagination est plus féconde et son esprit plus facile : « C'est sans doute pour cette raison », ajoute-t-il, « que le poète a placé les syrènes dans des prairies riantes de fleurs [4] ; c'est parce qu'un tel séjour inspire la douce harmonie. »

Ainsi c'est toujours « le poète » qui s'offre à son imagination ; c'est à lui qu'il demande toutes ses expressions pour raconter les différents épisodes de l'histoire sacrée, associant toujours à l'image du Christ le souvenir d'Homère.

[1] Théocrite, *Idylle* I.
[2] Hom. *Odyss.* VII, 115.
[3] *Id. ibid.* 117.
[4] *Id. ibid.* XII, 44.

III

Les sujets païens dans Choricius.

Ce n'est pas dans les tableaux religieux, mais dans ceux qui étaient empruntés aux légendes du paganisme que s'est surtout déployé le talent descriptif de Choricius. Il y a de lui une description qu'on peut regarder comme l'une des plus curieuses que nous ait laissées l'antiquité [1]. Ce n'est pas un tableau isolé qu'elle retrace, mais une double composition dont chaque partie présente un drame unique distribué en plusieurs scènes. Celles-ci unies entre elles par un lien étroit, sont comme les différents actes d'une même tragédie. Une idée générale rattache l'une à l'autre les deux parties, et le tout forme un grand ensemble. C'est là ce qui donne, à nos yeux, une haute importance à cette œuvre que le rhéteur décrit longuement, non pas en phrases vagues et oratoires, mais avec une exacte précision. Elle se recommandait sans nul doute par de remarquables qualités artistiques, les unes qu'on peut constater, les autres qu'elle laisse entrevoir : parfaite intelligence de l'art, entente de la composition, invention, esprit. Si l'on considère ensuite que cette peinture s'offre à une époque de décadence, non dans une de ces grandes cités de l'empire comme Ephèse et Antioche, centres d'une civilisation brillante, où affluaient encore les poètes et les

[1] Ἔκφρασις εἰκόνος ἐν τῇ πόλει τῶν Γαζαίων κειμένης, édit. Boissonade, p. 156.

artistes, mais dans une ville de Phénicie, on sera d'autant plus curieux de l'examiner de près. Nous allons donc essayer d'en ressaisir les traits principaux pour apprécier à la fois le mérite de l'artiste et celui du critique, ne négligeant pas d'interroger les monuments de la poésie et de l'art qui pourront répandre sur notre étude quelque lumière.

Et d'abord l'authenticité de cette peinture ne saurait être contestée. Ce n'est pas une création de l'imagination du rhéteur ; ce qu'il décrit, il l'a vu. Comme Philostrate, il nous refuse encore, il est vrai, tous ces renseignements qui plairaient à la curiosité moderne. Ainsi, la forme et les dimensions du tableau, la nature des divers compartiments dans lesquels il était partagé, le genre de la peinture, l'auteur et la date de l'œuvre [1], la manière dont elle était disposée et fixée sur la muraille, sur tous ces points il garde le silence. Toutefois, il donne deux indications très précises, mentionnant à la fois la ville où était le tableau et le nom, nous ne dirons pas, comme Matz, de l'artiste, mais du donateur. C'est dans sa propre patrie, à Gaza même, que Choricius a vu ce qu'il décrit. Il s'agit d'une peinture qui ornait un monument public [2]. La munificence des particuliers décorait souvent les cités. Ephèse avait dû successivement ses embellissements à ces riches sophistes qui s'étaient plu à dépenser leur fortune pour ce noble usage. Mais, sans

[1] Dans l'un des tableaux que comprend cette grande composition il est question d'un chasseur portant sur le poing un faucon ᾧ θηρευτὴς ὄρνις ἄκρῳ καρπῷ προτεινόμενος. Ce détail qui a paru un indice de l'origine récente de cette peinture ne peut fixer aucune date. La chasse avec l'oiseau de proie (épervier ou faucon) paraît assez ancienne. Voir Montfaucon, antiquité expliquée, tom. III, 2me partie, liv. IV.

[2] C'est ce que nous apprend un mot échappé au rhéteur, p. 172.

chercher d'autres exemples, nous voyons dans Choricius même l'évêque Macrien s'occuper de nombreux travaux destinés à augmenter la splendeur de Gaza. L'une des églises de cette ville, celle de saint Sergius, avait été bâtie par un homme éminent dont les autres bienfaits avaient déjà enrichi la cité. Aussi dans un tableau de cette même église où était figurée la Vierge tenant entre ses bras l'enfant Jésus, ce personnage paraissait, avec un air en tout royal, au milieu d'un groupe de saints, offrant son présent à saint Sergius qui l'accueillait par un doux sourire, et qui, la main appuyée sur l'épaule du donateur, semblait prêt à le présenter à la Vierge et au divin enfant.

C'est ainsi que le donateur de la peinture qui nous occupe était aussi représenté au-dessus du tableau. Il y a tout lieu de croire que ce n'était pas un simple portrait, et qu'on le voyait au milieu d'un groupe de jeunes gens parmi lesquels il se distinguait par la beauté et la noblesse de son attitude. Le passage du rhéteur renferme différentes allusions à la magnificence de ce personnage, à sa haute naissance, à sa distinction, à ses grandes actions dont il rend l'empereur témoin. Il est revêtu de la toge des consuls, et, ajoute Choricius, a le même nom et la même fortune que le fils de Conon; c'est dire qu'il s'appelait Timothée. On le voit : un renseignement aussi précis ne souffre aucun doute sur l'authenticité du tableau. Certains traits un peu vagues pour nous étaient très nets pour les contemporains; enfin le nom même du donateur cité est un témoignage irrécusable.

Le motif de la composition inférieure se rapporte à l'histoire de Phèdre [1] et celui de la composition supérieure au

[1] Euripide, *Hippolyte*.

mythe d'Hélène [1]. La première renferme trois sujets : 1° Thésée, au retour de la chasse, s'est endormi au milieu de ses serviteurs que le sommeil a également surpris ; 2° Phèdre, en proie à son criminel amour, est sollicitée par la nourrice qui la presse de déclarer sa passion à Hippolyte ; 3° la nourrice s'est acquittée du honteux message et va recevoir son châtiment en présence d'Hippolyte et de Daphné.

Quant à la composition supérieure, dont le sujet est emprunté à l'Iliade, l'artiste s'est contenté de mettre en tableaux le récit d'Homère. Pâris a proposé par la bouche d'Hector de suspendre la lutte entre les deux armées ; lui et Ménélas combattront seuls et le vainqueur possèdera Hélène. Ménélas qui accepte le combat demande seulement que Priam vienne lui-même dans le camp des Grecs pour ratifier les traités : la foi jurée par le vieillard sera plus sûre que le serment de jeunes hommes infidèles et parjures. Le vieux roi se rend effectivement au camp de ses ennemis ; il conclut la trève et le combat singulier a lieu entre Ménélas et Pâris. Déjà le premier est vainqueur, lorsque Aphrodite enveloppe son adversaire d'un nuage, le dérobe à ses coups, et, après l'avoir transporté dans la chambre nuptiale, amène Hélène auprès de lui. De la donnée homérique l'artiste a tiré quatre tableaux qui forment l'ensemble de sa composition : 1° Priam et Anténor montés sur un char se dirigent vers le camp des Grecs ; 2° Priam reçoit la bienvenue d'Agamemnon et des autres chefs ; 3° Pâris près de succomber sous les coups de Ménélas est ravi à son adversaire par Aphrodite ; 4° enfin celle-ci conduit Pâris et Hélène vers la couche nuptiale [2].

[1] Homère, *Iliad.* III.

[2] Voir sur cette double composition quelques mots de Matz et de Brunn. (Matz, *de Phil. in describ. imag. fide*, p. 17 et 18 ; Brunn, *Bul-*

Si l'on embrasse d'un regard ces deux compositions, on voit que l'amour en est l'intérêt et l'inspiration, l'amour représenté par deux des types les plus curieux de l'antiquité. Le rapprochement de ces deux destinées dans un même ensemble révèle chez l'artiste une invention qui n'était pas vulgaire. Il avait reconnu dans cette opposition une source d'effets pathétiques et pittoresques ; c'est d'après cette vue première qu'il a conçu son sujet, et en a distribué les diverses parties. Quel piquant contraste, en effet! Hélène, au sein de la faute qu'elle a commise, innocente par sa douleur, par le regret qu'elle éprouve de la patrie et de l'époux qu'elle a perdus ; Phèdre, au contraire, même dans l'impuissance du crime, coupable par les aspirations insensées de son amour ; l'une poursuivant le dédaigneux Hippolyte, l'autre repoussant l'ardent Pâris; celle-là enfin subissant le mépris de celui qu'elle aime, et celle-ci, l'amour de l'homme qu'elle ne saurait estimer. Ce contraste avait déjà été représenté par l'art. Ainsi dans les peintures dont Polygnote avait couvert les murs de la Lesché, on voyait d'un côté, dans la *Descente d'Ulysse aux enfers*, Phèdre pendue à une corde que ses deux mains tenaient pressée, tandis qu'en face d'elle Ariadne assise sur un rocher considérait sa sœur ; de l'autre,

lett. dell' Inst., 1849, p. 61 et suiv.). Choricius la désigne par le terme général de εἰκὼν ou de γραφή. Ce dernier mot est celui dont se sert également Pausanias en parlant du tableau de la *Bataille de Marathon* partagé en trois compartiments. Que la partie supérieure et la partie inférieure aient été dans une étroite correspondance, c'est ce que prouve l'expression du rhéteur disant de l'artiste qu'il a enfermé dans le même cadre un épisode de la guerre d'Ilion, ἐναπετίθει τοῖς γράμμασι μέρος τι τῶν τρωϊκῶν. Il ne s'agit donc pas de deux œuvres détachées. Mais quelle était la nature de leur rapport? Choricius ne nous le dit pas. Il ne voit dans le rapprochement de ces deux compositions que la fantaisie du peintre, τῷ ζωγράφῳ δοκοῦν.

dans la *Prise de Troie*, Hélène triomphante, subjuguant encore par sa beauté et ces femmes dont elle est entourée qui la contemplent avec admiration et ces guerriers troyens, groupés près d'elle, attestant par leurs blessures la puissance de ses charmes.

Nette et précise, la description de la peinture consacrée au mythe d'Hélène est dégagée de tous les ornements de la rhétorique. L'auteur s'est borné aux traits essentiels : on reconnaît, du reste, le récit d'Homère suivi par l'artiste [1], mais avec quelques modifications qu'il est intéressant de noter. Ainsi Homère représente non seulement l'arrivée de Priam, mais toutes les circonstances qui l'ont suivie : les hérauts mêlant le vin dans les cratères, Agamemnon immolant deux agneaux, les sorts agités dans le casque, Pâris et Ménélas s'armant. Comme l'artiste ne pouvait reproduire tous ces incidents, il a choisi un moment unique, l'arrivée du monarque troyen. Seulement, pour annoncer la trêve qu'on va conclure, il a représenté tous les chefs grecs la main tendue vers le vieillard, et, parmi eux, au premier plan, Agamemnon qui a déposé ses armes. Ménélas tenant sa lance, Diomède prêt à emboucher la trompette sont là pour avertir que le combat singulier se prépare. Dans Homère, c'est Pâris que l'on voit s'armer ; le poète nous le montre revêtant une à une toutes les pièces de son armure ; Ménélas est indiqué par un simple trait.

[1] Il n'était pas rare de voir l'art emprunter ses sujets à l'Iliade et à l'Odyssée. Selon Vitruve, lorsqu'il avait à décorer un lieu qui exigeait la peinture noble *(megalographia)*, il y représentait « soit les combats d'Ilion, soit les courses errantes d'Ulysse. » Nous avons déjà cité ces peintures découvertes dans les fouilles du mont Esquilin et qui représentent des sujets empruntés à l'Odyssée. Notre peinture prouve que ce poème n'avait pas seul le privilège d'inspirer les artistes, et que ceux-ci reproduisaient aussi les scènes de l'Iliade.

S'écartant ici de son modèle, l'artiste, pour servir son dessein, a éloigné Pâris et mis sur le premier plan Ménélas.

La troisième scène s'offrait dans le poème toute chargée d'incidents. Le combat a plusieurs phases : d'abord les deux guerriers se lancent un javelot, ensuite ils s'attaquent avec le glaive. Bientôt celui de Ménélas se brise sur le cimier de son ennemi ; le héros alors saisit le casque de celui-ci qu'il entraîne à travers le champ de bataille jusqu'au moment où Aphrodite paraît pour le sauver. Entre ces différents épisodes, celui qui a frappé l'artiste, c'est le dernier. C'est Aphrodite détachant le casque qu'il s'est plu à montrer. La déesse debout derrière le héros tombé présentait, en effet, à l'art le motif d'un beau groupe, soutenu par celui des Achéens aux belles cnémides qu'on voyait sans doute rangés non loin du centre de la composition. Mais voici un détail curieux : dans Homère, Priam, la trêve conclue, remonte sur son char, accompagné d'Anténor, et retourne vers Ilion, déclarant « qu'il ne pourrait voir un fils si tendrement aimé combattre sous ses yeux le vaillant Ménélas. » Ce mot si profondément humain n'avait pas échappé à l'artiste qui l'avait traduit par un regard détourné que Priam jette sur Ménélas armé. Mais, d'autre part, il s'éloigne encore d'Homère en faisant assister Priam au combat. Ici, se montre la différence de la poésie et de la peinture. Priam déchiré par une cruelle angoisse à la vue de son fils renversé était une pathétique figure dont le peintre ne pouvait priver sa composition ; aussi celui-ci a-t-il gardé ce personnage que le poète renvoie. De là un superbe contraste entre le vieux roi éploré qu'assiste Anténor et d'autre part Ulysse au milieu des autres chefs grecs excitant par ses cris Ménélas à tuer l'ennemi.

Le quatrième tableau résume le récit du poème. Quel

groupe ravissant ! Hélène confuse, Pâris triomphant, et Aphrodite « au doux sourire » entre eux, les conduisant l'un et l'autre par la main. Sans doute l'imitation du poète a ici complétement guidé l'artiste. Il a aperçu « le cou gracieux de la déesse, ce sein charmant, ces yeux qui étincellent ». Il a écarté, il est vrai, « le voile éclatant de blancheur dont se couvre Hélène pour se dérober aux regards des Troyennes », et l'a revêtue d'une tunique transparente qui, en révélant sa beauté, justifie les transports et l'ivresse de Pâris. Mais il a vu « cette chambre nuptiale d'où s'exhalent des parfums suaves et odorants » ; il a aperçu aussi ce siège dont l'orne Homère et qu'il garde dans son tableau. Secondée par le poète l'imagination se plaît à achever la peinture que lui a permis d'entrevoir la description du rhéteur.

En rendant compte de cette première composition nous nous sommes surtout occupé de l'artiste ; dans l'étude de la seconde, dont la description est plus savante, revenons au critique et insistons sur sa méthode dont nous devons signaler les qualités et les défauts. Nous le louerons quelquefois ; mais souvent aussi nous reconnaîtrons combien le critique moderne lui est supérieur par l'élévation des aperçus et la sagacité des analyses.

Et d'abord, le rhéteur ne nous donne pas une idée bien précise de ce premier compartiment qui renfermait deux scènes : Thésée, d'une part, au milieu de ses serviteurs, Phèdre, de l'autre, entourée de ses femmes. Si l'on interroge avec soin le texte, les deux compositions apparaissent à la fois comme distinctes et liées. Prise à part, chacune d'elles présente un ensemble ; six personnages dans la première et sept dans la seconde composent un tout parfaitement déterminé ; et d'un autre côté, toutes deux sont

comprises dans l'enceinte d'un même palais que Choricius décrit comme le théâtre unique de l'action. Il est probable que le double portique dont ce palais offrait la perspective avait fourni à l'artiste une disposition favorable pour séparer les deux scènes sans les isoler chacune dans un cadre indépendant, et sans que l'une restât étrangère à l'autre [1]. Il semble, en effet, que, selon les vues du peintre, elles dûssent être embrassées d'un même regard. En les opposant d'une manière si saisissante, il ne cherchait pas seulement sans doute un contraste pittoresque, il avait une intention morale. Il voulait rendre le parjure plus éclatant en montrant la femme infidèle qui profite de la sécurité de l'époux pour tramer son criminel projet. Cette vue échappe à Choricius; ce que la conception a de neuf et d'original n'est pas saisi par lui. Et cependant, la pensée première, l'esprit d'une œuvre, n'est-ce pas là ce que doit avant tout comprendre et indiquer la critique? Mais, nous l'avons déjà dit, chez les anciens, elle semble indifférente aux observations de cette nature: Pausanias ne dit rien de l'ensemble, Philostrate néglige la composition; Choricius suit en cela leur exemple. Il commence par célébrer la puissance d'Eros, se conformant ainsi à la tradition poétique. Est-il besoin de

[1] Certains monuments peuvent nous donner quelque idée de ce genre de disposition. La peinture du mont Esquilin que nous avons déjà citée représente l'intérieur du palais de Circé. A gauche s'ouvre une porte par laquelle entre Ulysse qui se présente à Circé; de l'autre est une cour intérieure où l'on voit l'enchanteresse aux pieds du héros. Les deux scènes sont séparées par un simple pilier qui se détache de la colonnade du fond. Dans les *Noces aldobrandines*, ce sont encore des piliers qui, divisant le mur du fond, indiquent laséparation des trois scènes dont se compose le tableau. Les deux épisodes du *Combat naval* que nous avons mentionné plus haut se passent sur le même théâtre; mais les deux parties de l'action sont divisées par une île où s'élève un sacellum orné d'une statue de Poseidon.

dire que ce bel hymne qu'Euripide avait reçu sans doute du génie de Sophocle et dont Sénèque à son tour a recueilli les traits est devenu un lieu commun entre les mains du rhéteur qui dans l'énumération des dieux succombant aux traits de l'amour remplace par de véritables pointes les grandes images de la poésie ? Lorsque Philostrate décrit un tableau il a soin de nous transmettre dès le premier mot l'impression de l'ensemble ; gracieux ou terrible, le sujet se montre à nous ; l'aspect général et les traits principaux sont marqués ; rien de mieux entendu. Que cet art est étranger à Choricius ! Il se jette tout de suite dans le petit détail, et s'y perd. Il nous égare avec lui, et nous arrête longtemps sur les curiosités du décor, nous qui sommes pressés de voir paraître les personnages et d'assister au drame. Il ignore le prix d'une judicieuse rapidité. Son unique souci est de décrire ; de là cet inventaire exact de tous les accessoires dans lequel il semble se complaire, découvrant tout, jusqu'à ce paon posé sur le toit du palais et qui offre à son pinceau un trop beau motif pour qu'il le laisse échapper.

Enfin on arrive à la composition elle-même. Disons-le tout de suite à l'éloge du rhéteur : elle est bien vue. Sa description est complète ; il n'indique pas seulement l'attitude des personnages, mais, dans une certaine mesure, leurs rapports : on devine les groupes. Deux plans sont distingués, observation qu'on ne trouve pas dans Philostrate. L'équilibre même des diverses parties de la composition est entrevu ainsi que la combinaison savante des lignes contrastées. Le serviteur couché à terre a été disposé par l'artiste dans une attitude qui contraste avec la pose du maître ; peut-être celui qui dort penché sur le lit correspond-il dans l'ordonnance générale à la figure allégorique

inclinée au-dessus de la tête de Thésée. Cette dernière est très bien dessinée. L'image de Thésée nous offrirait sans doute des traits aussi précis ; malheureusement le texte en cet endroit est mutilé et les contours de cette figure se sont à demi effacés. Une réflexion du critique jointe aux indications que présente encore le texte nous permet cependant d'en retrouver l'attitude. Choricius remarque que la pose de Thésée est celle que prend naturellement l'homme endormi, dans l'ignorance où il est de lui-même. Or cette pose est connue dans l'art grec, qui la reproduisait toujours parce qu'elle était empruntée à la nature naïvement observée. C'est celle d'Ariadne étendue sur l'âpre rocher de Dia, lorsque Dionysos vient la surprendre dans son sommeil ; c'est celle d'Endymion quand Phébé le visite. Le bras, s'arrondissant, est reployé autour de la tête : mouvement vrai et en même temps élégant qui crée une si belle ligne et qui était devenu dans l'art une tradition pour exprimer le sommeil. N'est-il pas curieux de voir cette tradition se perpétuer jusqu'à l'âge de Choricius, et le rhéteur attester le fait par la réflexion qu'il jette en passant ? Le serviteur vu à mi-corps et masqué derrière une colonne est aussi nettement indiqué. On ne trouve pas dans tout Philostrate une seule observation de ce genre, et cependant de quelle utilité ne sont-elles pas pour nous faire comprendre l'agencement général des figures? Ce qui nous semble moins clairement expliqué, c'est le rôle de ce serviteur. Il veut réveiller son camarade. Si nous ne nous trompons, c'est son geste qui donne à la scène toute sa signification. Un personnage qui dort peut être un tableau, et la délicieuse figure d'Endymion que nous montre une peinture d'Herculanum en est un exemple. Mais un groupe de figures endormies composerait un étrange spectacle. Le serviteur

dont nous parlons nous avertit qu'un danger menace le sommeil du maître, et c'est ce péril dont la pensée est rendue présente par son geste qui est l'intérêt dramatique de la scène. Pourquoi cette crainte d'appeler l'attention du maître, ces précautions pour se dérober, si par hasard celui-ci s'éveille ? L'artiste n'a-t-il pas voulu simplement, comme nous le disions, faire naître l'idée d'un péril imminent et créer par là son tableau ?

Nous nous demandons également si le critique a bien compris les deux lévriers. Est-il vrai qu'ils viennent de se battre et qu'il y ait un vainqueur et un vaincu ? Leur rôle n'est-il pas seulement de rappeler l'idée de la chasse à laquelle s'est livré Thésée et d'animer le tableau en y jetant le mouvement et la vie ? Cette petite scène semble avoir diverti le critique, et il lui accorde autant d'attention qu'au reste. C'est là le grand défaut de sa méthode. Nous l'avons déjà remarqué : dans la description d'un tableau, il est nécessaire que l'importance relative des objets leur soit conservée, et le critique ne doit pas plus que l'artiste traiter ceux qui sont accessoires avec le même soin que les principales figures. Si celles-ci exigent le plus grand fini, les autres ne veulent être qu'indiquées. Mais Choricius n'a pas ce scrupule ; les deux lévriers l'intéressent autant que le reste et il les décrit avec un soin aussi minutieux. Par là l'équilibre est rompu, cet équilibre savant que l'artiste met entre toutes les parties de son œuvre ; l'accessoire s'impose au regard et dérobe aux objets principaux l'attention qui leur est due.

Jamais le critique n'envisage un détail dans le tout dont il fait partie ; de là vient que s'il décrit minutieusement les accessoires, il ne leur prête pas leur véritable signification et ne comprend point le rôle qu'ils jouent dans l'ensemble.

Sur l'épistyle était représenté un sujet qui formait, selon l'expression de Choricius, comme un second tableau dans le tableau lui-même. C'était Thésée à l'entrée du labyrinthe et Ariadne lui remettant le peloton de fil qui doit le guider. Choricius ne voit là qu'un de ces nombreux détails que jette capricieusement le pinceau de l'artiste pour enrichir une composition. Il n'en est rien : ce qui à ses yeux est un pur ornement doit être considéré comme une invention ingénieuse du peintre et replacé dans l'ensemble pour y trouver sa véritable valeur. En représentant Thésée indignement trahi par une criminelle épouse, n'était-il pas heureux de lui opposer le Thésée d'autrefois, le héros jeune et brillant, vainqueur du Minotaure et aimé d'une belle vierge? Que ce passé ainsi rappelé prête un intérêt touchant au présent! Peut-être l'artiste avait-il voulu figurer le rêve de Thésée comme le tableau qui sert de pendant à celui-ci dans l'autre composition symbolisait la pensée de Phèdre. Ces idées spirituelles ne semblent pas avoir été rares chez les artistes de l'antiquité. C'est ainsi que dans un tableau d'Herculanum représentant Achille à Scyros, on voit le jeune héros s'élançant soudain aux accents de la trompette guerrière par un mouvement superbe d'audace. Cette attitude qu'on retrouve dans tous les monuments était consacrée par la tradition. Mais ce qui appartenait peut être à l'invention personnelle de l'artiste, c'est un bouclier jeté entre les pieds du guerrier et sur lequel est représenté Achille instruit par le centaure Chiron : ingénieux moyen dont s'était servi le peintre pour montrer dans ce héros, qui se révèle soudain aux autres et à lui-même, un Achille fidèle aux nobles leçons que son enfance a reçues. Le tableau dont nous parlons nous paraît un artifice semblable. C'est ainsi que cette scène qui dans la description du

rhéteur n'est qu'un hors-d'œuvre prend tout à coup, ainsi interprétée, un aspect nouveau [1].

Nous arrivons maintenant au second tableau représentant, avons-nous dit, Phèdre en proie à cet incurable amour dont son cœur est blessé : magnifique motif souvent traité dans l'antiquité par la poésie et par l'art. La tragédie dans laquelle Euripide nous montre la passion coupable de Phèdre avait trop ému les imaginations par ses pathétiques tableaux pour que l'art ne s'emparât pas de cette donnée, et n'en fit pas le sujet de ses représentations. Pompéi et Herculanum nous offrent plusieurs peintures reproduisant ce drame [2] qui est retracé également sur de nombreux bas-reliefs parmi lesquels on peut citer un sarcophage du Louvre [3] et le célèbre sarcophage d'Agrigente [4].

[1] L'esquisse légère de Choricius ne manque pas de grâce ; tout y est touché délicatement. Un tableau de Pompéi représente le même motif. Comme dans notre peinture Ariadne présente le peloton de fil qui doit guider Thésée à travers les détours du labyrinthe, et celui-ci le reçoit. Selon M. Raoul Rochette « la simplicité et la noblesse de la composition, l'expression grave des figures qui y règne et la sobriété des détails sont des indices d'un art attique. » Le lieu de la scène est resserré comme dans le tableau de Choricius ; on voit le seuil du labyrinthe dont la porte s'ouvre derrière Thésée. Mais une particularité qui distingue le tableau du rhéteur, c'est la présence du Minotaure, c'est aussi celle des jeunes enfants voués comme Thésée à la mort. Sous ce rapport, c'est le pendant d'une autre peinture campanienne représentant Thésée à sa sortie du labyrinthe, entouré des jeunes garçons et des jeunes filles qu'il a délivrés et qui remercient leur libérateur. R. Rochette, *Choix de peint. de Pompéi*, pl. XXVII. *Antich. d'Ercol.*, V, I, pl. XXV.

[2] Helbig n[os] 1242, 1243, 1844, 1845, 1846.

[3] Bouillon, *Musée des Antiques*, tom. III, pl. XXI. Voir aussi un bas-relief dans les fragments de ce même tom. III, n° 21.

[4] Richard de Saint-Non, *Voyage pittoresque à Naples et en Sicile*, tom. II, n° 484. Voir un sarcophage du musée Campana reproduisant avec une légère variante une des scènes du sarcophage d'Agrigente,

Quand on étudie ces diverses représentations du même mythe, on en reconnaît deux classes bien distinctes, et on constate deux manières différentes de traiter le sujet : ou l'artiste semble s'être entièrement inspiré d'Euripide; sa Phèdre est copiée exactement sur celle de ce poète, et la scène qu'il nous met sous les yeux répond dans sa donnée générale et dans ses détails à la tragédie grecque; ou la conception est différente de celle d'Euripide et paraît originale.

Deux explications possibles de ce fait se présentent. On peut supposer d'abord que le peintre a modifié le drame pour l'accommoder aux exigences et aux conditions de son art. En effet Euripide a conçu son sujet en poète et au point de vue de la scène, usant de toute la liberté que celle-ci lui accordait. Rien d'admirable comme le développement progressif de l'action dans sa tragédie. Phèdre nous est annoncée par le chœur dont la curiosité inquiète veut éclaircir le mystère de ce mal inconnu qui consume sa maîtresse. Bientôt la reine paraît elle-même, pâle et défaillante, résolue à garder le secret auquel est attaché son honneur. Cependant la nourrice cherche à le surprendre ; émue d'une tendre pitié, et brûlant de sauver celle qui veut mourir, elle presse, insiste, interrogeant Phèdre et questionnée elle-même par le chœur, allant de l'une à l'autre dans le trouble qui l'agite. L'aveu pénible si longtemps différé échappe enfin aux lèvres tremblantes de la coupable, et laisse les suivantes et la nourrice toutes pénétrées d'horreur. Mais bientôt celle-ci, qui s'est recueillie un instant

celle de la nourrice remettant à Hippolyte les tablettes qui contiennent la déclaration, pl. 43. — Même musée, sarcophage colossal représentant Phèdre au milieu de ses femmes, pl. 42.

pendant que Phèdre racontait la lamentable histoire de sa passion, bannit ce premier sentiment; son expérience de femme lui révèle que le mal est sans remède; il ne s'agit plus que de songer au salut de l'infortunée. Elle cherche à lui persuader de vivre, combat ses scrupules, réfute les objections du devoir et de l'honneur. Phèdre qui à travers ses paroles démêle son coupable projet, la laisse s'éloigner sans avoir la force de lui interdire une démarche contre laquelle proteste pourtant en secret son cœur effrayé. Bientôt des cris se font entendre; Hippolyte vient d'apprendre tout; indigné, il accourt, ramenant avec lui la nourrice qui cherche en vain à calmer la colère du jeune homme. Le courroux de celui-ci s'exhale en accents violents; cruel, il ne ménage à Phèdre ni les reproches ni même l'insulte; et, lorsque après avoir satisfait son cœur irrité, Hippolyte s'éloigne, il laisse celle-ci dans la plus douloureuse consternation.

Tel est le drame; telle est la progression savante que le poète a suivie dans le développement de la donnée tragique. Ainsi ne pouvait procéder le peintre : cette richesse et cette variété d'incidents lui étaient interdites. « Sa tâche à lui », dit très bien Otto Jahn [1], « n'était pas le développement progressif des motifs tragiques, mais plutôt la réunion des motifs essentiels sur un seul et même point. » C'est d'après ce principe que certains artistes auraient conçu et représenté la scène. Dans leurs compositions, en effet, les trois personnages principaux sont réunis en un groupe : Phèdre, Hippolyte et la nourrice ; c'est en présence de Phèdre que la nourrice déclare à Hippolyte la passion

[1] Zahn, *Die schœnsten Ornamente,* etc. tom. I pl. 95 (Helbig nº 1242). Explication du professeur Otto Jahn.

dont sa maîtresse est consumée, et qu'elle presse le jeune homme d'y répondre ; peut-être même est-ce Phèdre qui vient d'en faire elle-même le honteux aveu. Du moment que l'artiste voulait retracer le drame dans une scène unique, cette disposition s'imposait à lui comme une nécessité : ainsi le demandait la clarté, condition essentielle de toute composition pittoresque qui doit s'expliquer d'elle-même aux yeux.

Si l'hypothèse qui nous occupe est vraie, on ne peut méconnaître combien, dans la représentation de ce motif, l'art est inférieur à la poésie. Cette Phèdre si intéressante au théâtre, non seulement par la violence tragique de sa passion, mais encore par ces scrupules d'honneur et de vertu qui subsistent au sein des plus fougueux transports et que trahissent les troubles, les rougeurs subites, que devient-elle dans le tableau ? Ici, cette honte vertueuse, si vraie et si pathétique, est sacrifiée. Celle qui rougissait sur la scène d'un aveu tombé malgré elle de ses lèvres est obligée d'entendre sa nourrice révéler devant elle à Hippolyte le secret qu'elle voulait dérober même à une fidèle suivante. Mais n'y aurait-il donc pas une autre explication qui sauverait l'art de ce reproche d'impuissance, et le montrerait non pas subissant une loi, mais acceptant une autre donnée ? C'est notre opinion ; nous allons l'expliquer.

Quand l'imagination se représente aujourd'hui la Phèdre antique, c'est toujours celle d'Euripide qu'elle conçoit, et cependant ce n'est pas la véritable. Telle est la puissance du génie qu'il a substitué un autre type à celui de l'ancienne légende, et qu'il en aurait presque effacé les traits, si un commentateur d'Homère n'avait par hasard conservé le souvenir de la vraie tradition. Il nous apprend en quelques mots toute l'histoire de Phèdre ; et le caractère de

celle-ci se révèle à nous tout autre que dans la peinture d'Euripide. La véritable Phèdre est, en effet, aussi hardie dans le crime que l'autre est inquiète et troublée. Eprise d'Hippolyte, elle élève à Aphrodite un temple qu'elle appelle du nom du jeune homme ; séparée de lui, elle va le chercher à Trézène, elle entreprend de le séduire ; et, lorsqu'elle le voit résister à ses sollicitations, elle l'accuse auprès de Thésée du crime qu'elle-même a voulu commettre : pour se sauver, elle le perd.

C'est cette Phèdre que le théâtre avait d'abord représentée. Telle l'avait montrée Sophocle dans une pièce aujourd'hui perdue [1]; telle Euripide l'avait reçue des mains de son illustre prédécesseur et l'avait d'abord offerte aux spectateurs dans son *Hippolyte voilé* [2]; telle enfin Sénèque, s'inspirant de ces deux grands modèles, la rétablit sur la scène tragique. S'il y eut au théâtre deux traditions distinctes sur ce personnage, n'est-il pas vraisemblable qu'il y en eut deux aussi dans l'art, et que les artistes reproduisirent tantôt le vrai type et tantôt le type modifié ? De là deux séries de monuments, les uns, où l'on retrouve une scène de la *Phèdre* de Sophocle ou de l'*Hippolyte voilé* d'Euripide, celle dans laquelle, suivant le souvenir qui nous en a été conservé, Phèdre déclarait elle-même sa passion à Hippolyte ; les autres où l'on voit Phèdre au milieu de ses femmes, enhardie au crime par sa nourrice. Le premier motif est celui qu'avaient préféré les artistes pompéiens ; le second retracé sur un sarcophage du musée Campana et sur celui d'Agrigente, était aussi représenté par la peinture que décrit Choricius.

[1] Sophocle, éd. Didot, fragments de la pièce perdue de *Phèdre*.
[2] Euripide, éd. Didot, fragments de *l'Hippolyte voilé*.

Cette prédilection différente tantôt pour l'un, tantôt pour l'autre motif s'explique par la diversité des mœurs selon les temps et les sociétés. Des deux Phèdres l'une combattant sa passion, l'autre s'y abandonnant, on devait nécessairement préférer la seconde dans une ville consacrée au plaisir comme Pompéi. Là en effet où s'étalait partout dans les représentations de l'art la volupté triomphante, pouvait-on goûter l'amour qui se hait et se réprouve lui-même ? L'autre, au contraire, convenait si bien à la société romaine de ce siècle que le théâtre voulant représenter Phèdre choisit également, comme l'art, la Phèdre impudique; et la tragédie de Sénèque reproduisit la donnée de la première pièce d'Euripide. Il est évident que ce choix révèle des deux côtés un même besoin du cœur et de l'imagination.

Il faut reconnaître, toutefois, que la manière de concevoir et de traiter le sujet a été à Pompéi accommodée au goût d'une société plus délicate dans ses mœurs voluptueuses; l'art a su adoucir l'âpreté et la violence de tons de la poésie. Il a tâché de conserver à Phèdre quelque dignité. Dans la plus belle des peintures campaniennes [1] qui retracent cette scène, on la voit détourner la tête pour éviter le regard d'Hippolyte et ménager sa fierté. Elle se présente avec la même attitude dans le bas-relief du Louvre ; ailleurs, elle a les yeux baissés à terre [2]. Tout l'odieux du rôle est rejeté sur la nourrice qui semble plaider avec chaleur la cause de sa maîtresse, ici les deux mains tendues vers Hippolyte [3], là, plus pressante encore, touchant de la main gauche le coude du jeune homme [4]. Quant à ce dernier, ce n'est plus celui qui repousse Phèdre avec outrage, qui dans une invec-

[1] *Le pitture antiche d'Ercolano*, III, 15 p. 83 (Helbig, 1244).
[2] Helbig, n° 1242. — [3] *Id.* n° 1244. — [4] *Id.* n° 1242.

tive violente l'insulte, elle et toutes les femmes; une attitude réservée, un geste discret de répulsion, tel est partout le trait caractéristique de cette figure.

Si au deuxième siècle de l'ère chrétienne, dans une ville vouée au culte du plaisir, l'art avait pour le personnage de Phèdre repris la tradition du type primitif, c'est au type modifié qu'il devait nécessairement revenir plus tard, au sixième siècle, dans une ville chrétienne, sous les yeux d'un saint évêque, alors qu'une religion plus pure et une morale plus grave ne pouvaient admettre le spectacle qui avait autrefois révolté le paganisme lui-même [1]. Ici, le sujet de Phèdre est traité suivant la tradition antique pour l'art, et selon l'esprit chrétien pour la morale. L'intention de l'artiste est manifeste: tout est calculé dans la conception générale du sujet pour rendre la faute plus éclatante et le châtiment plus instructif.

Après avoir ainsi déterminé la nature et le caractère de l'œuvre décrite par Choricius, arrivons au critique lui-même. Il a très bien compris la composition du tableau et nous en donne une claire idée. Tout dans sa description est sagement ordonné. Les personnages étudiés avec soin sont disposés suivant l'ordre de leur importance et se groupent aisément. S'il a bien vu, du reste, c'est, évidemment, que l'artiste avait été clair dans l'expression de son sujet. Tout, en effet, dans le tableau, concourt à l'intelligence du motif et à l'effet pittoresque. Le groupe principal se détache parfaitement : c'est Phèdre assise ou plutôt à demi couchée sur un siège au dos renversé, et, devant elle, la vieille

[1] Dans l'argument grec de l'*Hippolyte couronné* il est dit que l'auteur de cette seconde tragédie a corrigé ce que la première offrait de contraire à la morale : τὸ ἀπρεπὲς καὶ κατηγορίας ἄξιον ἐν τούτῳ διώρθωται τῷ δράματι.

nourrice. Disposés près de ces figures deux érotés servent, selon l'ingénieux procédé de l'art ancien, à symboliser la pensée des personnages ainsi que l'action. Celui qui, le bras tendu, dirige le regard de Phèdre vers le tableau où est représenté Hippolyte chassant, rappelle le génie ailé qui, dans un tableau d'Ariadne, personnifie la pensée de l'amante, et, se tenant au-dessus d'elle, lui indique du doigt le vaisseau de Thésée qu'on voit fuir à l'horizon. L'autre éros, apportant de l'encre et des tablettes, prête une signification à l'attitude de la nourrice qui, penchée vers Phèdre et murmurant quelques paroles, lui conseille de céder à sa passion et de la déclarer à Hippolyte.

L'unité de la composition n'est pas expressément marquée par le critique, mais ses indications, d'une extrême justesse, permettent de la saisir. C'est le tableau représentant Hippolyte qui a servi à l'établir. Comme la pensée de l'amour dont Phèdre est possédée occupe tous les esprits, c'est vers ce point que l'artiste a tout dirigé : et le doigt de l'éros désignant le jeune et hardi chasseur, et le regard de Phèdre qui le contemple, et les yeux des jeunes suivantes dont la naïve curiosité le considère. Celle qui apporte le coffret renfermant les bijoux dont elle va parer Phèdre rappelle aussi la même idée ; ainsi tout se tient et se lie admirablement. Mais il importe de revenir maintenant aux deux personnages de Phèdre et de la nourrice que nous allons étudier en interrogeant les monuments de la poésie et de l'art.

Dans toute la tragédie antique rien n'est plus saisissant ni plus pathétique que l'entrée en scène de Phèdre. Un instant auparavant, le théâtre était plein de tumulte et de mouvement. La troupe gaie et bruyante des compagnons d'Hippolyte se pressant autour de lui célébrait en chœur

les louanges d'Artémis, la chaste déesse. Bientôt les chants ont cessé, la foule s'éloigne, la scène devient déserte et silencieuse. Soudain le théâtre s'ouvre, une femme paraît, faible et pâle ; à demi couchée sur un lit de repos, elle se remue avec effort, et ses mouvements inquiets trahissent un douloureux malaise. Tout l'importune, jusqu'à ce voile léger qui la couvre. Alors, dans l'accablement profond d'un mal mystérieux, elle laisse échapper ces gémissantes paroles :

« Ah ! soulevez mon corps, relevez ma tête ! O amies, la souffrance a brisé tous les ressorts de mes membres languissants ! Soutenez ces bras ! Que ce voile dont ma tête est couverte me pèse ! Ecartez-le, et laissez retomber sur mes épaules les boucles détachées de mes cheveux [1]. »

Pathétique peinture offerte à l'art par la poésie et dans laquelle les artistes ne tardèrent pas à reconnaître un magnifique motif ! Le tableau était tout fait ; rien qui ne fut indiqué : le caractère général de la figure, l'attitude, l'expression. Souvent la poésie n'évoque que des tableaux un peu vagues dont l'imagination est chargée de préciser le dessin ; ici, le contour est net, et le relief marqué ; c'est une image toute plastique [2]. Il est curieux de voir comment les différents artistes qui ont emprunté au théâtre ce beau sujet en ont varié l'expression. Chacun a été frappé d'un trait particulier dans le tableau du poète ; c'est celui-là qu'il a dégagé et s'est plu surtout à traduire dans la représentation de cette figure. L'un a vu ce beau corps affaissé qui

[1] Euripide, *Hippolyte*, v. 199-203.

[2] Le scholiaste dit du poète que par la vérité du langage et celle de la représentation plastique il a presque mis Phèdre sous nos yeux : μονονουχὶ αὐτὴν ὑμῖν ὑποστήσας τὴν Φαίδραν προκομιζομένην καὶ τοῖς λόγοις καὶ τοῖς σχήμασι.

réclame un appui [1]; l'autre, ce bras languissant qu'une main amie supporte [2]; un troisième a surpris ce geste de suprême ennui qui écarte toute parure importune [3].

Dans la figure telle que l'a conçue l'artiste, auteur de notre peinture, se remarque surtout l'affaissement, la prostration du corps tout entier. Le regard exprime moins la souffrance, comme dans d'autres représentations, que la langueur et l'égarement de la pensée. L'effort du bras se relevant péniblement est un détail qui semble suggéré à l'artiste par le poète. Quant à l'attitude de Phèdre représentée à demi couchée, c'est précisément celle qu'elle avait sur la scène [4]. Peut-être porte-t-elle aussi ce voile léger dont parle le chœur, voile qui dans l'intérieur du palais couvrait complétement sa tête, et dont elle demande à sa nourrice de ramener de nouveau les plis sur son front pour en cacher la rougeur. C'est ce que la mutilation du texte en cet endroit ne nous permet que d'entrevoir. Ce voile se montre, du reste, dans plusieurs monuments; descendant de la tête, il retombe en longs plis sur le bras.

La nourrice n'est pas moins conforme que Phèdre à la tradition poétique et aux monuments. Ce vêtement qui l'en-

[1] *Hippolyte* : Αἴρετέ μου δέμας. Voir *Delle antichità di Ercolano*, tom. V, pl. 267.

[2] Λάβετ' εὐπήχεις χεῖρας. — Voir le sarcophage d'Agrigente et le bas-relief du Louvre, Bouillon, tom. III, frag. 21.

[3] Βαρύ μοι κεφαλῆς ἐπίκρανον ἔχειν. — Musée Campana, sarcophage colossal, p. 42.

[4] Choricius désigne par le mot σκίμπους le siège sur lequel Phèdre repose. Le σκίμπους était une espèce de chaise longue, de lit de repos : *lectulus discubitorius in quo reclinare cervicem possumus : ut fieri solet corpore aut lasso aut fatigato*, dit Henri Etienne dans son *Thesaurus*. Voir dans Pollux, 10, 47, ce qu'il appelle δίφροι ὀκλαδίαι. Le chœur appelle la couche de Phèdre νοσερᾶς δέμνια κοίτας (v. 180-81); et le scholiaste expliquant ces vers dit : ἀνάκλισίς σοι ὕπαιθρος παρεσκεύασται.

veloppe tout entière est bien celui qu'elle porte partout; partout, c'est la même coiffe qui couvre sa tête d'où s'échappent quelques mèches, la même tunique à longues manches ne laissant paraître que l'avant-bras nu. Son geste rappelle celui des autres représentations. Enfin ce corps courbé réveille l'image de cette pauvre et chétive vieille que deux ou trois monuments nous offrent[1].

La femme qui porte une pyxis dont le couvercle est ôté et d'où elle tire un bijou, se retrouve dans une peinture de Pompéi[2]. Quant aux deux Erotés, ces aimables génies auxquels l'art grec prête un rôle si ingénieux, ils reparaissent aussi dans les autres scènes qui représentent le même motif. Mais ce qui doit attirer en dernier lieu notre attention, c'est le groupe charmant de ces jeunes femmes que l'artiste avait placées sur l'arrière-plan : « L'une qui ignore la passion de sa maîtresse et ses aspirations ardentes questionne tout bas celle qui est à ses côtés, joignant le front au front, et de la joue effleurant la joue. On dirait qu'elle murmure doucement quelque chose, craignant qu'une curiosité indiscrète à l'égard de sa maîtresse ne soit punie. L'autre, qui depuis longtemps connaît tout, brave le péril pour satisfaire la curieuse, et, d'une main retenue, étendant l'index, elle dirige le regard de sa compagne vers le tableau. Celle-ci, dont les bras nus laissent voir les ornements qui les parent, soutient de sa main droite le bras gauche, porte le bout des doigts vers le menton qu'ils effleurent, et, haussant la tête, cherche à voir la peinture. Peut-être son cœur surpris partage-t-il la passion de sa maîtresse ! » Ces deux gracieuses figures si bien groupées, si piquantes

[1] Voir, en particulier, le sarcophage d'Agrigente.
[2] Helbig, nº 1369, La toilette de l'hermaphrodite.

dans leur attitude discrète, étaient évidemment destinées à représenter dans le tableau le rôle du chœur. N'y a-t-il pas là en effet un souvenir de ces jeunes filles qui, à la fontaine, ayant appris d'une compagne la nouvelle du mal dont est consumée la reine [1], sont accourues, manifestant, dès qu'elles voient Phèdre paraître, un vif désir de pénétrer ce secret, et qui se pressent d'interroger la nourrice ?

De toutes les représentations de ce motif celle qui s'éloigne le plus de la nôtre est le bas-relief d'Agrigente, riche composition, présentant dix personnages, dans laquelle parmi les nombreuses femmes qui entourent Phèdre, deux tiennent chacune à la main une cithare dont l'une d'elles semble toucher les cordes. Mais il en est une autre qui s'en rapproche tout à fait par de frappantes analogies et que les archéologues d'Herculanum n'ont pas reconnue [2]. « Tout concourt, disent-ils, à rendre précieux ce bas-relief, la matière, le travail, la variété des objets et le mouvement des figures, toutes représentées avec propriété et expression; et finalement le sujet lui-même [3]. » Le sujet! mais est-il bien fixé ? On a voulu voir dans cette scène Aphrodite pleurant la mort d'Adonis, ou encore Didon affligée du départ d'Enée, ou enfin Cléopâtre mourante. C'est à cette dernière supposition qu'on s'arrête de préférence. Ce sont bien là, dit-on, toutes les circonstances qui ont accompagné le dernier acte glorieux, le seul glorieux peut-être de cette malheureuse reine. Eh bien! Précisément en considérant

[1] *Hippolyte*, v. 121 et 499.

[2] Petit bas-relief trouvé à Herculanum. C'est une plaque d'argent massif, garnie par derrière d'une espèce de crochet de même métal à l'aide duquel on peut la fixer au mur.

[3] *Delle antichità di Ercolano*, tom. V. — *Dei Bronzi di Ercolano*, tomo primo ; *Bassirilievi*.

toutes les circonstances de la scène, il est impossible de méconnaître notre sujet, Phèdre et sa nourrice.

Le rapport visible que présente dans certains détails cette scène avec la description de Choricius et avec les monuments conservés ne peut laisser aucun doute à cet égard. Oui, voilà bien Phèdre ; elle est assise, la tête à demi renversée, le sein et l'épaule nus. Son bras gauche tombe languissamment, le droit est relevé avec effort, mouvement semblable à celui que décrit Choricius, si ce n'est que chez lui la main, lassée, n'atteint pas jusqu'à la joue. Derrière Phèdre se tient debout la nourrice, la tête penchée sur celle de sa maîtresse dont elle soutient le corps affaissé. Tout révèle le personnage, et son costume, et cette tristesse du regard, et surtout ce geste de la main droite dont l'expression est si juste [1]. Un éros affligé appuyé sur les genoux de Phèdre complète ce groupe. Son attitude est analogue à celle que le même éros a dans le bas-relief du musée Campana. Enfin, sur l'arrière-plan, une jeune fille est debout, dans une pose recueillie. Comme l'une des deux figures du groupe de Choricius, elle soutient de sa main droite le bras gauche, effleurant son menton du bout des doigts. Tout est déjà significatif dans ce tableau : plusieurs accessoires achèvent encore de caractériser la scène. C'est une petite statuette posée sur un fût de colonne, tenant en main une pomme et ayant à ses pieds un vase, une guirlande de myrte et deux colombes ; il est impossible de ne pas reconnaître ici Aphrodite [2]. Dans une *Léda* de Pompéi

[1] Ce geste semble la traduction des vers d'Euripide 473-479. La nourrice cherche à relever le courage de Phèdre et lui persuade d'aimer et de vivre.

[2] Les colombes étaient consacrées à Aphrodite, Elien, *Var. Hist.*, XII, I. Aspasie élève une statue d'or à Aphrodite et place près de la

on retrouve la même petite figurine avec les mêmes attributs [1]. Comment conserver quelques doutes quand on se rappelle que Phèdre éleva à Athènes un temple à Aphrodite qu'on appela plus tard le monument d'Hippolyte, et qu'elle devait par conséquent rendre un culte privé à celle qu'elle honorait ainsi d'hommages publics? Nous insistons sur cette charmante petite composition qui est d'un goût exquis et d'une savante ordonnance, parce que, analogue à celle de Choricius, elle sert à en préciser les traits et le dessin. Mais il est temps de revenir à notre critique.

Le troisième tableau, nous l'avons vu, représente le châtiment de la nourrice. La scène est, il est vrai, de l'invention du peintre; mais il en a certainement emprunté l'idée à la tragédie. Quand Phèdre a subi les insultes d'Hippolyte, alors, humiliée, outrée de douleur, elle se tourne vers celle qui en voulant la servir l'a déshonorée. « Ah! misérable, s'écrie-t-elle, qu'as-tu fait? Tu as perdu tes amis! Ah! que Jupiter, mon père, t'anéantisse sous les coups de sa foudre!... Oui, puisses-tu périr et toi et ceux qui ne craignent pas de servir leurs amis malgré eux en violant l'honneur! » C'est cette malédiction que le peintre avait voulu traduire par son art et mettre en spectacle. Nul monument n'offre un autre exemple de cette conception; elle appartient évidemment à la même pensée morale qui a présidé à toute la composition. Pour mieux marquer encore son intention, l'artiste a montré Hippolyte pénétré d'une profonde horreur. Il lui a prêté le geste traditionnel, et en a redoublé l'effet en plaçant auprès de lui un autre per-

déesse une colombe incrustée de pierres précieuses. Chaque jour, elle lui offre des sacrifices et des prières pour se concilier sa faveur.

[1] Helbig, n° 152. Voir l'atlas pl. V.

sonnage, Daphné, qui s'associe au même sentiment et partage la même attitude. Mais l'humanité a toujours ses droits et la justice ne doit pas bannir la pitié. Tandis que la vertu orgueilleuse de la jeunesse accable la coupable de son mépris, deux vieillards s'intéressent à elle, et cherchent, en s'interposant, à désarmer la colère qui punit. Le pathétique du drame est ainsi moins poignant, et les deux sentiments qu'excite en nous la malheureuse, une indignation mêlée de pitié, trouvent leur expression.

La méthode du critique est excellente ; il a bien compris la composition. Le groupe d'Hippolyte et de Daphné est fort élégant, et la nourrice a un parfait relief. Quant au vieux berger qui, le regard tourné vers celle-ci, tend en même temps un bras suppliant vers Hippolyte, il était évidemment destiné dans l'ensemble de la composition à lier les différents groupes.

Les observations techniques ne sont pas absentes de la critique de Choricius, et les tableaux que nous venons d'analyser lui en ont suggéré plusieurs, précieuses à recueillir. Ainsi, relativement au clair obscur, il remarque dans le tableau de *Thésée* que le personnage allégorique placé au second plan est tenu dans l'ombre, moyen employé, sans doute, par l'artiste pour le sacrifier et le subordonner au reste du groupe. Il voit le lit rayé de bandes alternées, successivement jaunes et bleues ; il signale les tons foncés qu'offre le corps de Thésée bruni par le soleil. C'était l'habitude de l'art ancien de donner à l'homme une carnation colorée pour réserver à la femme les chairs blondes et fraîches. Mais de toutes les observations du critique la plus curieuse est celle qui se rattache à la perspective. En considérant le double portique que présente le palais de Thésée, il est frappé de la profondeur : « L'art », dit-il, « a creusé la

surface et permet d'entrer dans le tableau. » Dans tout Philostrate, il n'y a qu'une seule remarque de cette nature ; encore ce qu'il dit des guerriers qui couronnent les murs de Thèbes dans le tableau de *Ménœcée*, se rapporte-t-il autant à une disposition pittoresque ménagée par l'artiste qu'à un effet de perspective.

Dans la *Nourrice châtiée*, la disposition générale du tableau, la distribution des personnages, l'agencement des groupes sont indiqués en traits sommaires, il est vrai, mais précis. Le groupe des chasseurs, en particulier, dans lequel se trouvent Hippolyte et Daphné, est intéressant à cet égard. L'imagination le recrée aisément tel que l'avait conçu l'artiste. Les deux figures principales, Hippolyte et Daphné se détachent au centre, posées et dessinées avec soin ; tout le reste leur est subordonné par différents artifices. Le critique relève ici tout le détail pittoresque : les chevaux des autres cavaliers masqués derrière les deux principaux personnages ; un seul montré, et sommairement indiqué par quelques touches ; les épieux dressés révélant la présence des hommes eux-mêmes dérobés à l'œil. On se rappelle une disposition analogue dans la mosaïque de la *Bataille d'Alexandre* où les lances qui surgissent de toutes parts donnent l'idée d'une masse confuse de combattants que le regard ne voit pas, mais que, grâce à cet artifice, l'imagination devine. Le groupe de paysans placé par l'artiste sur la montagne est aussi d'un aspect très net. On distingue les figures, apparaissant au sommet, les unes vues à mi-corps, les autres entières ; les premières plus ou moins masquées, selon le point où elles sont parvenues en gravissant. A l'indication de l'arrangement pittoresque ajoutons celle des plans différents et des lointains, les petits détails intéressants aperçus : la biche effrayée qui s'enfonce dans la forêt, les

deux boucs dressés qui luttent et dont la silhouette se profile sur le ciel, les chèvres errantes çà et là, enfin un coin de paysage entrevu.

Si nous nous sommes aussi longtemps arrêtés sur cette grande composition décrite par Choricius, c'est qu'elle nous a paru mériter une sérieuse attention. Une analyse sommaire ne pouvait satisfaire la curiosité qu'elle excite. En l'étudiant avec quelque soin, nous avons voulu montrer tout le prix d'une peinture qui dans cet âge de décadence reste fidèle aux belles traditions de l'art et atteste la science d'un habile artiste. Il faut, selon nous, savoir gré à Choricius de nous l'avoir conservée par une exacte et complète description, et reconnaître que le rhéteur s'est par là assuré une place honorable parmi les critiques de l'antiquité, à la suite de Philostrate.

C'est par Choricius que nous terminerons notre étude ; c'est lui qui, parmi les autres disciples du maître, en a reproduit le plus fidèlement le goût, la méthode et le style. Toutefois, qu'il nous soit permis d'ajouter encore quelques traits, et de suivre jusqu'au bout les destinées du genre dont nous retraçons l'histoire. Il ne disparut pas, en effet, avec ce rhéteur ; et jusqu'aux derniers jours de l'empire byzantin, la description d'une œuvre d'art charma singulièrement l'imagination des Grecs toujours amoureuse du beau. Elle garda sa place dans le roman dont elle était devenue un ornement. Déjà Longus dans celui de *Daphnis et Chloë* l'avait introduite. Les aventures qu'il y raconte ne seraient même d'après l'auteur que le développement du sujet d'un tableau qui était exposé à Lesbos au milieu d'un bois consacré aux nymphes [1]. Dans le verger de Lamon était un

[1] Longus, *préf.*

temple de Dionysos orné de peintures représentant les différents épisodes de la vie du dieu : « Sémélé qui accouchait, Ariadne qui dormait, Lycurgue lié, Penthée déchiré, les Indiens vaincus, les Tyrrhéniens changés en dauphins, partout des satyres gaiement occupés aux pressoirs et à la vendange, partout des Bacchantes menant des danses. Pan n'y était pas oublié, ains était assis sur une roche, jouant de sa flûte en manière qu'il semblait qu'il jouât une note commune et aux Bacchantes qui dansaient et aux satyres qui foulaient la vendange [1]. » Achille Tatius dans son récit des *Amours de Ctésiphon et de Leucippe* [2] décrit aussi plusieurs tableaux. Il y a en particulier deux diptyques fort curieux : l'un représentant, d'un côté, Andromède délivrée par Persée, de l'autre, Prométhée délivré par Hercule, deux sujets qui offraient un piquant contraste, et que l'artiste, par une disposition ingénieuse, avait renfermés dans le même cadre. Dans un autre était figurée l'histoire de Philomèle et de Procné. On voyait ici une esclave tenant déployé le voile où Philomèle avait représenté l'outrage de Térée. A ses côtés étaient Philomèle elle-même posant le doigt sur ce voile et Procné le regardant d'un œil farouche. Là, les deux femmes présentaient à Térée les débris d'un festin, restes inanimés de son fils, une tête, une main recueillies dans une corbeille, et Térée s'élançait sur elles, l'épée à la main. Eumathe Macrembolite suit l'exemple de ses devanciers [3]. Dans le deuxième et le troisième livre des *Aventures d'Hysminé et Hysminias*, il retrace des peintures qui décoraient

[1] Longus, IV, init. traduct. Courier.

[2] Achille Tatius, liv. III. ch. 6, 7, 8. Voir aussi dans le même la description d'un tableau représentant *Europe sur le taureau*, liv. I, ch. I.

[3] Eumathe Macrembolite, *Aventures d'Hysminé et Hysminias*, collect. des romans grecs, tom. XIV, liv. II et IV.

le mur d'un jardin aux longues allées de cyprès, aux épais berceaux de myrtes. Quatre vierges y étaient d'abord représentées, la Prudence, la Valeur, la Chasteté, la Justice. Ensuite venait l'Amour monté sur un char, portant d'une main un flambeau et de l'autre une torche. Une foule d'hommes et de femmes, ainsi que des groupes d'animaux, l'entouraient. Plus loin se montraient différents personnages symbolisant les saisons et les divers travaux de l'année : un soldat, un chevrier, un faucheur, un moissonneur, un laboureur, un pâtre. On cherche vainement à surprendre dans ces descriptions le trait qui décélerait une œuvre véritablement peinte. L'auteur est un lettré, et le détail pittoresque est précisément celui qui échappe à son œil peu exercé.

Avec Photius le genre qui nous occupe paraît jusques dans la chaire chrétienne [1]. Prononçant un discours devant l'empereur Basile Ier le Macédonien et devant le sénat, le jour de la dédicace d'une église bâtie dans l'enceinte du palais par l'empereur même, le patriarche célèbre ce monument, son vestibule revêtu de beaux marbres, l'église elle-même toute brillante d'or et d'argent, l'autel, la table sainte, enfin les mosaïques, celles du pavé, de la coupole, de l'abside. L'éloge est pompeux ; la merveilleuse habileté des artistes semble à l'orateur confondre celle des Zeuxis et des Parrhasius, des Phidias et des Praxitèle : exagération naïve, mais témoignage précieux du souvenir toujours vivant de ces grands artistes.

L'histoire, à son tour, comme le roman et le sermon, s'ouvre aussi à la description de l'œuvre d'art. Dans un ouvrage particulier l'historien Procope décrit une mosaïque

[1] Ἔκφρασις τῆς νέας ἐκκλησίας. Photius, *corpus scriptorum Hist. Byzant.*, p. 194.

qui ornait le vestibule du palais de Justinien et montrait Bélisaire présentant à l'empereur et à l'impératrice, parmi les dépouilles de la guerre, les rois des Goths et des Vandales enchaînés [1]; il y décrit aussi la statue de Justinien [2]. Nicétas Choniate, dépeignant dans ses annales Constantinople envahie par les croisés, n'oublie pas d'accorder un dernier hommage aux chefs-d'œuvre qui disparaissent au milieu des ruines. Une statue d'Athénâ s'élevait sur un stèle dans le Forum de Constantin; elle est détruite par la populace de Constantinople se figurant qu'elle favorise les hommes de l'Occident. L'historien, qui en retrace l'image avec talent, témoigne dans sa description un vrai sentiment de l'art antique [3]. Nous ne saurions en dire autant de George Codinus qui n'est qu'un compilateur et un antiquaire. Un de ses ouvrages pourrait être du plus haut intérêt; c'est une énumération des statues de marbre ou de bronze qui ornaient Constantinople, ses palais, ses églises, ses portiques, ses marchés, ses bains, ses promenades. Dans cette longue nomenclature d'œuvres appartenant à la fois à l'art chrétien et à l'art païen on ne trouve aucun détail intéressant pour l'art et le goût. C'est un simple catalogue confus et mal ordonné. L'auteur est tout occupé à rassembler les légendes; sa crédulité naïve accueille les contes les plus ridicules [4].

[1] Procope, *Corpus script. Hist. Byzant.* De ædificiis, I, 10, p. 203.
[2] *Id. ibid.* I, 2.
[3] *Nicetæ Choniatæ Historia.* Parisiis, 1647, p. 359. La chevelure de la déesse relevée par un nœud et rattachée derrière la tête était, dit l'auteur, « les délices des yeux : « ὅση κέχυτο ἐκ μετώπων τρυφή τις ἦν ὀφθαλμῶν. La statue avait l'éclat de la vie : μέτειχεν ὡς ζῶν ἀνθήροτητος. Voir encore p. 335 un *Héraclès*, ouvrage de Lysimaque, battu de verges par ordre de l'impératrice Euphrosyne. Nicétas meurt en 1216.
[4] Georg. Codinus, *Corpus script. Hist. Byzant.* Dans le port dit

Cependant la description artistique florissait toujours dans l'Ecole. Le baptistère de l'église de saint Jean-Baptiste y est célébré, mais dans un style rempli de pointes et tout infecté de mauvais goût [1]. Avec un autre langage, George Pachymère décrit la statue de Justinien [2]. L'œuvre est bien comprise : le mouvement du cheval, son élan, sa large poitrine pleine d'un souffle puissant, tout est parfaitement indiqué, et quant au cavalier, il est fièrement posé sur sa monture. Il faut ajouter, toutefois, que la description est conforme aux mauvais principes de l'École, l'auteur commençant par le piédestal pour s'élever de là au cheval, et du cheval au cavalier. Malgré ce défaut, l'ensemble est saisi. Elève de Pachymère, Manuel Philé [3] continue la tradition et décrit dans ses vers toutes sortes de tableaux et de figures, celles du Christ, de la Vierge, des apôtres, des saints de l'Ancien et du Nouveau Testament. Une pièce curieuse retrace en particulier un tableau représentant Elie ravi au ciel sur un char de feu [4]. Mais comme Philostrate, il refuse aussi à notre curiosité ces détails exacts et précis qu'elle

Néorion, rapporte Codinus, est un bœuf d'airain de très grandes proportions. On raconte, ajoute-t-il gravement, qu'il mugit une fois par an, et que ce jour là il arrive quelque malheur, *de signis*, p. 60. On voyait dans l'hippodrome une statue qui représentait une figure dévorant des hommes, avec un vaisseau à ses côtés. Les uns, dit Codinus, veulent que ce soit Scylla qui dévore les naufragés engloutis par Charybde ; celui que de la main elle tient par la tête serait Ulysse. D'autres, continue-t-il, prétendent que cette figure symbolise le déluge et que celui qui survit représente le siècle actuel (le VII[e] siècle), p. 60.

[1] Ἔκφρασις τοῦ ἐν τῷ Βαπτιστοῦ σεμνείῳ τεμένους, etc., *Rhetores græci*, tom. I, cap. XII, p. 638, édit. Waltz.

[2] Ἔκφρασις τοῦ Αὐγουστέωνος. *Ibid.*, cap. XI, p. 578.

[3] *Manuelis Philæ Carmina*, E. Miller, Parisiis, 1855. — Manuel Philé meurt vers 1340.

[4] Ἔκφρασις εἰς τὸν προφήτην Ἡλίαν, volum. prius, p. 46.

réclame; il est plus occupé du sens moral et religieux attribué par l'artiste à son œuvre que de la représentation artistique [1].

Nous sommes enfin parvenus à celui dont le nom terminera cette rapide revue et qui peut être regardé comme le dernier disciple de cette école descriptive, à Marcus Eugénicus, évêque d'Ephèse [2]. Philostrate trouve effectivement en lui un dernier imitateur ou plutôt un copiste qui dérobe au maître ses procédés, son style, ses tours de phrase et jusqu'à ses transitions. L'œuvre est un véritable pastiche, et cependant elle n'est pas froide et inanimée. C'est que si la forme elle-même est toute d'emprunt, un sentiment personnel vit dans ces pages consacrées à de glorieux martyrs. Le pieux évêque s'émeut en présence des peintures qui retracent ou leur mort vaillante ou leurs funérailles ou leur triomphe ; aussi en parle-t-il avec un accent pénétré. C'est une belle figure que son saint Démétrios assis devant la prison, sur un degré de pierre, et recevant ses bourreaux avec un visage brillant de sérénité, un regard où rayonne la grâce. La sublime expression du martyr est rendue avec un sentiment profond qui rajeunit le vieil idiome de Philostrate.

[1] E. Miller, volum. post., *præfatio*.

[2] Mort vers 1447. Il y a six tableaux de Marcus Eugénicus publiés en 1840 par Kayser à la suite des fragments du traité de Philostrate sur la gymnastique.



CONCLUSION

Lorsqu'on envisage dans son ensemble la critique d'art telle que nous la présente l'antiquité, on est frappé de ce fait qu'à toutes les époques elle est inspirée par le même esprit et les mêmes doctrines. Ce que les anciens admirent surtout dans une œuvre artistique, c'est la vie, c'est la naïveté de l'imitation et l'expression morale. Homère le premier consacre cette grande vérité dans la peinture des scènes qui ornaient le bouclier d'Achille; Socrate, dans son entretien avec Parrhasius, en donne la formule nette et précise; tous les critiques, artistes, penseurs et poètes, la proclament chacun à leur manière: c'est à ce principe suprême qu'ils rapportent tous leurs jugements. Philostrate, qui vient tard, reste fidèle à la grande tradition; et, s'il crée la critique comme genre littéraire, il n'a qu'à recueillir la doctrine qui en est le fondement. Aussi n'avons-nous pas voulu le séparer de ceux qui l'ont précédé, comme nous avons tenu également à faire connaître ceux qui l'ont suivi. Le genre dont il est regardé comme l'inventeur se trouve par là rattaché et aux maîtres qui l'ont inspiré, et aux disciples que son exemple a formés. En abordant l'auteur des *Images*, nous avons rencontré l'archéologie ; mais tout en

disant un mot du curieux problème qu'elle a soulevé en Allemagne au sujet des descriptions du rhéteur, nous avons laissé ses recherches à la science allemande pour garder l'esprit et le point de vue de notre travail. Ce que nous avons voulu étudier dans Philostrate, c'est l'homme de goût, le critique, l'artiste ; c'est sa manière de comprendre et d'interpréter une œuvre d'art. Disons-le, toutefois : l'authenticité de ses tableaux est pour nous hors de doute ; nous partageons à cet égard l'avis de Welcker et de Brunn auquel s'est rangé Helbig. Si l'étude comparée de ses *Images* et des monuments nous semble devoir affermir de plus en plus cette opinion, il suffit, selon nous, de se rendre bien compte de la méthode descriptive du rhéteur pour se convaincre, sans presque sortir du texte même, de sa sincérité. Une analyse attentive de chaque description secondée par la connaissance et l'application des principes de l'art permet, en effet, d'y reconnaître sûrement « le tableau » ; soit que la composition comprenne une seule scène ou qu'elle soit distribuée en plusieurs. Le travail est sans doute très délicat, mais le succès certain.

Victorieux dans cette épreuve, Philostrate se présente à nous comme un amateur distingué, désireux d'écrire sur des questions qu'il aime, mais qui renonçant à l'histoire de l'art même et des artistes, sujets trop de fois traités avant lui, conçoit l'idée d'un genre nouveau dans lequel il réussit. Loin de nous la pensée de prétendre que l'écrivain a échappé aux vices de son école et de son siècle : Philostrate est sophiste, et tous les raffinements de l'esprit sophistique percent dans son style. Mais qu'il ne faille voir en lui qu'un rhéteur vulgaire, dénué de toute science et de tout talent, c'est ce qu'on ne saurait admettre. Nous l'avons constaté : il a des connaissances artistiques et un sentiment

vif de l'art. Dans l'interprétation d'un tableau il suit le procédé des poètes, s'attachant à faire comprendre et goûter l'œuvre qu'il décrit, donnant plutôt l'impression et la note justes que le dessin rigoureux et l'analyse complète. Çà et là quelques observations techniques nous avertissent de son savoir dont la réserve et la discrétion s'expliquent par le caractère de son ouvrage et de ceux auxquels il le destine. Le dessin, la couleur, le clair-obscur, toutes les parties de l'art semblent lui être familières; et si dans ce qui tient à la composition il se montre insuffisant, on doit se rappeler que ce défaut lui est commun avec les autres critiques de l'antiquité.

Comparé à ceux-ci, il se distingue par l'esprit, le goût, l'imagination; bien supérieur à Pausanias, un curieux et un antiquaire qui n'a nulle intelligence de l'art, à Callistrate, un critique ampoulé et déclamateur, à Philostrate le Jeune dont l'imitation servile ne trahit aucun talent; aussi fin et aussi judicieux que Lucien qu'il surpasse par l'éclat et la richesse de ses tableaux. Comme critique d'art, il reste donc sans égal dans l'antiquité; et si Choricius, son imitateur, se fait remarquer par l'exactitude minutieuse de ses analyses, il lui demeure bien inférieur pour l'intelligence du tableau et le sentiment poétique.



APPENDICE

TRADUCTION D'UN CHOIX DE TABLEAUX

DE

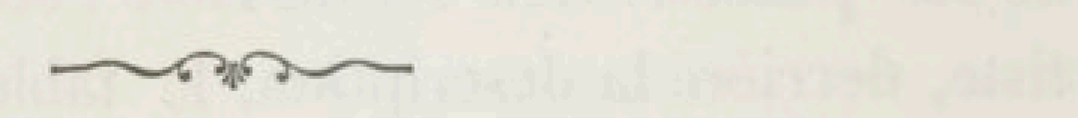
PHILOSTRATE L'ANCIEN, PHILOSTRATE LE JEUNE
CHORICIUS DE GAZA ET MARCUS EUGÉNICUS

APPENDICE

Pour compléter l'étude qui précède, nous croyons devoir y joindre la traduction d'un choix de *Tableaux*. Que sont en effet les analyses sans la lumière des exemples ; et comment, en particulier, apprécier la description d'un tableau, si, à défaut du tableau lui-même, on n'a pas au moins sous les yeux cette description tout entière ? La tâche du traducteur, toujours délicate, présente peut-être ici des difficultés d'un ordre particulier. Tout autre ouvrage nous met directement en présence de l'auteur qui est lui-même l'interprète de ses pensées. Mais ici derrière l'écrivain se cache l'artiste, derrière la description, le tableau. C'est ce tableau qu'il s'agit de reproduire ; et l'on ne peut y réussir que si l'on commence par le bien voir soi-même. Il faut donc démêler et reconnaître avec soin dans la description le détail pittoresque, c'est-à-dire tout ce qui décèle une forme, un geste, une attitude, une expression, révèle un effet ou un ton, indique un plan, détache un objet, met en relief un groupe. Il faut ensuite que le style prête ses différents artifices à la restitution du tableau ainsi entrevu. La disposition

et la coupe différentes d'une phrase, la place d'une épithète mise ici ou là peuvent en changer l'aspect. C'est ainsi que nous avons compris notre travail, songeant surtout aux artistes.

Nous n'avons pas voulu séparer les disciples du maître. A des tableaux choisis de Philostrate l'Ancien, nous en avons ajouté quelques autres de Philostrate le Jeune, de Choricius et de Marcus Eugénicus. La grande composition décrite par Choricius nous a paru assez curieuse pour que nous donnions le morceau tout entier. Le texte présente, il est vrai, plusieurs lacunes ; mais si le tableau y a perdu quelques détails, il n'a pas souffert dans son ensemble. Nous croyons aussi devoir avertir qu'en le respectant scrupuleusement, nous avons cependant élagué quelques vaines phrases de rhéteur qui surchargeaient la description.



PHILOSTRATE L'ANCIEN

—

I. — COMOS

Cômos, dieu du plaisir, se tient à la porte d'une chambre nuptiale, porte dorée, à ce qu'il me semble ; car, vu l'obscurité, il est difficile de la distinguer. La nuit règne, représentée non en personne, mais par ses effets. Le seuil annonce que dans leur couche reposent deux riches époux. Le dieu est venu, jeune vers les jeunes gens. C'est un délicat adolescent, à peine un éphèbe. Le visage rougi par le vin, il dort debout, cédant à l'ivresse ; il dort, le front incliné sur la poitrine, sans rien laisser voir du cou, et la main gauche appuyée sur un épieu. Cette main, comme il arrive au moment où l'on s'endort, lâche le soutien qu'elle croit avoir saisi ; car les molles caresses du premier sommeil apportent l'oubli de la réalité ; et c'est ainsi que la main droite, alanguie, laisse aussi échapper son flambeau. Mais Cômos craignant la flamme qui approche de sa cuisse porte la jambe gauche vers le côté droit, et le flambeau vers le côté gauche, éloignant la main du genou qui est saillant. L'artiste doit aux beaux jeunes hommes de représenter leur figure entière ; car autrement le tableau morne ressemble au visage d'un aveugle. Toutefois, la figure de Cômos se dérobe à peu près, parce qu'elle est inclinée et enveloppée dans l'ombre que projette la tête. Le dieu avertit sans doute par là ceux qui sont jeunes de ne pas se livrer sans voile au plaisir. Le reste du corps a été étudié avec soin par l'artiste, parce que le flambeau l'éclaire tout entier et le met en pleine lumière. Louons la couronne de roses. Toutefois, ce qui mérite ici nos éloges, ce n'est pas la forme ; car avec du jaune et du bleu, on peut, à l'occasion, sans un grand effort de talent, imiter les fleurs dans toute leur vérité ; ce qui est admirable, c'est ce qu'il y a de délicat dans cette couronne, c'est la mollesse, c'est la fraîcheur. Vraiment, ces roses, l'arttste a su les peindre odorantes !

Que reste-t-il encore à décrire de la fête ? qui ? les invités. N'entendez-vous pas ce bruit de crotales, ces accents de la flûte et ces cris confus. Les torches brillent çà et là ; aussi les personnages voient ce qui est à leurs pieds, et nous pouvons les voir eux-mêmes. C'est une

troupe nombreuse qui s'éloigne. Ils vont tous, les jeunes femmes avec les jeunes hommes, ayant les mêmes chaussures et les robes relevées plus haut que de coutume, contrairement à ce qui convient à chaque sexe. Cômos permet en effet aux femmes de se vêtir en hommes, et aux hommes d'imiter l'habillement et la démarche de la femme. Les couronnes sont maintenant sans fraîcheur; elles ont perdu leur grâce parce que tous ont dû, dans le désordre de la marche, les fixer à leur tête. Or, la fleur, libre et fière, repousse la main qui doit la flétrir avant le temps. Il semble que la peinture soit bruyante. Oui, on entend ce battement de mains dont ne peut se passer Cômos, la droite frappant la paume de la gauche, dans un harmonieux accord, comme deux cymbales.

II. — MÉNŒCÉE

Nous sommes à Thèbes. La ville est assiégée. Voici la muraille aux sept portes, l'armée de Polynice, fils d'Œdipe, et les sept bataillons. Amphiaraos s'approche avec un visage triste, et plein d'un sombre pressentiment. Les autres chefs lèvent les mains vers le ciel, témoignant par là leur crainte. Au contraire, Capanée jette un regard dédaigneux sur les remparts qui lui semblent aisés à escalader. Les traits ne partent pas encore des créneaux, les Thébains craignant d'ouvrir la lutte. Le peintre a eu une très heureuse idée. Couronnant les murs de guerriers armés, il a montré les hommes, ici, en entier, là, jusqu'aux genoux, plus loin, à mi-corps ; ensuite on ne voit plus que les poitrines, puis les têtes seules, puis les casques, enfin le bout des piques. Tel est l'art des proportions, ô enfant. Il faut ainsi tromper par une perspective bien entendue le regard qui s'éloigne en accompagnant les guerriers rangés en cercle avec art. Cependant Thèbes a son devin qui est Tirésias, lequel a annoncé que Ménœcée, fils de Créon, devait mourir près de la caverne d'un dragon pour assurer à la ville sa délivrance. Il meurt donc, le jeune guerrier, à l'insu de son père, digne de pitié pour son âge et d'admiration pour son grand cœur. Voyez le tableau : le peintre l'a représenté non point pâle et délicat, mais avec l'expression résolue du lutteur et cet éclat bronzé qui plaît au fils d'Ariston. Il l'a doué d'une solide poitrine ; les flancs, les fesses, les cuisses ont les proportions exactes ; les épaules sont robustes, le col ferme et droit, les cheveux d'une juste longueur. Debout, à l'entrée de la caverne du dragon, il tire son épée et l'a déjà plongée dans son flanc. Recueillons, ô enfant, dans un pan de notre

vêtement, ce sang qui coule. L'âme va s'envoler, et bientôt vous entendrez son léger cri. Car l'âme est éprise d'un beau corps, et c'est à regret qu'elle s'en sépare. Le sang jaillit de la blessure ; le jeune guerrier s'incline sur un genou, et d'un doux regard salue la mort, d'un regard qui semble appeler le sommeil.

III. — ARIADNE

Que Thésée, soit ingratitude, soit ordre de Dionysos, suivant quelques-uns, ait abandonné dans l'île sainte de Dia Ariadne endormie, c'est ce que votre nourrice vous a sans doute appris. Car, ces beaux contes, les nourrices les savent et les arrosent d'autant de larmes qu'elles veulent. Je n'ai donc pas besoin de vous dire que c'est Thésée que vous voyez sur le vaisseau et Dionysos sur le rivage, ni de tourner votre attention, comme si vous ignoriez tout, vers celle qui, étendue sur ces durs rochers, repose d'un si doux sommeil.

N'allons pas décerner à l'artiste ces vulgaires éloges qu'un autre pourrait mériter. Car il est aisé au premier venu de représenter Ariadne belle et beau Thésée. Dionysos a mille attributs pour quiconque veut l'offrir aux yeux, peintre ou statuaire ; et si le moindre d'entre eux est retracé, l'artiste a saisi le dieu. Ainsi, celui-ci est annoncé par une couronne de pampres, même si la représentation en est grossière ; il l'est par des cornes naissantes aux deux tempes ; il l'est aussi par la présence d'une panthère. Mais ici, la passion seule révèle Bacchus. La robe brodée, les thyrses, la peau de faon, tout a été rejeté comme inopportun ; point de cymbales aux mains des bacchantes, ni de flûtes aux lèvres des satyres ; Pan même, pour ne pas troubler le sommeil de la jeune fille, retient ses bonds.

Cependant vêtu d'une robe de pourpre et la tête couronnée de roses, Dionysos s'avance vers Ariadne, ivre d'amour, suivant l'expression dont le poète de Téos se sert pour désigner la passion exaltée. Thésée aime aussi, mais la fumée d'Athènes ; quant à Ariadne, il ne la connaît plus, il ne l'a jamais connue ; il a oublié jusqu'au labyrinthe, et ne saurait seulement pas dire pourquoi il est venu en Crète ; tant son regard, du haut de la proue, est occupé. Mais contemplez Ariadne, ou plutôt le sommeil. Voyez : la poitrine est nue jusqu'au milieu du corps, le cou mollement renversé, la gorge délicate. Le dessous du bras gauche est tout entier découvert, tandis que la main droite repose sur le vêtement : précaution de la pudeur. Ah ! Dio-

nysos, quelle douce haleine ! A-t-elle le parfum de la pomme ou du raisin ? Tu nous le diras, après un baiser.

IV. — MEMNON

Voici l'armée de Memnon. Les guerriers ont déposé leurs armes à terre ; le plus grand d'entre eux est exposé pour recevoir les honneurs funèbres. Il a été frappé à la poitrine, sans doute par l'illustre lance d'Achille. En voyant une vaste plaine, des tentes, un camp fortifié, une ville garnie de remparts, je ne puis douter que je n'aie ici sous les yeux les Ethiopiens et Troie, et que ce ne soit le deuil de Memnon, fils de l'Aurore. Venu au secours de Troie, celui-ci a été tué par Achille. Il ne le cède à son vainqueur ni en taille ni en force. Voyez-le étendu à terre ; considérez son corps puissant, ses boucles de cheveux semblables à des épis que le Nil a nourris ; car si aux Egyptiens appartiennent les bouches du Nil, l'Ethiopie en possède la source ; contemplez sa beauté, cette mâle vigueur qui éclate, malgré ces yeux éteints, le duvet de ces joues annonçant une jeunesse aussi vive que celle du meurtrier. Vous ne diriez pas qu'il est noir ; les tons d'ébène de son visage laissent percer quelque rougeur. Quant à ces divinités portées dans l'air, c'est l'Aurore qui, pleurant son fils, obscurcit le soleil et demande à la Nuit d'envahir le camp avant l'heure pour qu'il lui soit possible d'enlever le corps de son fils comme Zeus le lui a permis. Et voyez : ce corps se dérobe déjà ; car il est à l'extrémité du tableau. Où repose-t-il donc, et en quel lieu ?........ Nulle part n'est le tombeau de Memnon. Mais Memnon lui-même est en Ethiopie, changé en marbre noir. Il a l'attitude d'un homme assis et le même aspect qu'il présente ici. Le soleil lance sur la statue un rayon qui semblable à un plectre touche les lèvres et en fait sortir des sons par lesquels est consolée la douleur d'une mère.

V. — ATLAS

Héraclès lutta avec Atlas, sans que cette fois Eurysthée lui eût imposé ce travail, et se montra plus capable que lui de porter le ciel. Il voyait Atlas, la tête courbée, accablé sous le faix, un genou en

terre, sans pouvoir se soutenir qu'à grand'peine, tandis que lui se flattait d'être en état de soulever le ciel et de porter longtemps cette charge. Toutefois, sans manifester cette prétention, il témoigne à Atlas sa sympathie et le désir qu'il a de lui prendre son fardeau. Atlas accueillant avec plaisir Héraclès s'empresse d'accepter son offre. L'un a donc été représenté défaillant comme on peut en juger par la sueur qui ruisselle sur tout son corps et le tremblement de son bras ; l'autre, au contraire, est avide du fardeau. Tout le prouve : son regard résolu, sa massue jetée à terre, ses bras qui réclament l'effort. Le clair-obscur dans Héraclès n'a rien qui soit digne d'être admiré. Car le corps de l'homme, étendu ou debout, offre une distribution normale de l'ombre, et la vérité en ceci n'exige pas un grand effort de talent. Mais Atlas atteste chez l'artiste une science profonde des ombres. Car dans son corps ramassé sur lui-même les ombres confondues se rencontrent sans obscurcir les saillies et en laissant la lumière jouer autour des creux et des enfoncements. Quant au ventre d'Atlas, tout incliné que soit celui-ci, on sent qu'il est haletant. Ce qui est dans le ciel, qu'Atlas porte, a été représenté au milieu de l'air dont tout est enveloppé. On reconnaît le Taureau et les deux Ourses telles qu'on les voit là-haut, et aussi les vents, les uns unis, les autres séparés, ceux-ci rapprochés par l'amitié, ceux-là gardant leurs différends dans le ciel. Eh bien ! Héraclès, tu vas soutenir ce fardeau, et bientôt après tu auras ce ciel même pour demeure, buvant et tenant dans tes bras la belle Hébé. Car tu l'épouseras, elle, la plus jeune et en même temps la plus ancienne des divinités, puisque c'est d'elle que toutes les autres tiennent leur jeunesse.

VI. — NARCISSE

Narcisse est représenté par la source, la source et Narcisse par le tableau. L'adolescent, qui revient de la chasse, s'est arrêté près de cette eau, y puisant une passion pour lui-même et épris de sa propre beauté. Comme vous voyez, il projette dans l'onde un brillant reflet. Voici l'antre d'Achéloos et des nymphes peint avec une parfaite vérité. Les statues sont d'un art grossier et taillées dans la pierre de l'endroit. Ici, elles sont usées par le temps, là, les enfants des bergers et des bouviers les ont mutilées, dans leur simple et naïve ignorance de la divinité. La source n'est pas sans révéler Dionysos puisque c'est pour ses bacchantes mêmes que le dieu l'a produite. Elle est toute tapissée ; ce ne sont que vrilles gracieuses de vigne et de lierre, grappes de rai-

sins, tiges flexibles qui donnent les thyrses. Les oiseaux en un chœur joyeux font entendre chacun sa chanson dans ce lieu, et de blanches fleurs croissent sur les bords, écloses tout exprès pour l'adolescent. La peinture respectant la vérité a représenté jusqu'aux gouttes de rosée roulant sur les fleurs où une abeille est posée. Est-ce une abeille déçue par le tableau, ou faut-il que nous soyons dupes nous-mêmes d'une illusion de l'art ? Je ne sais. Mais laissons ce point.

Pour toi, bel adolescent, ce n'est pas une peinture qui te trompe ; ce n'est pas devant des couleurs ou de la cire que tu te consumes, mais tu ignores que, victime d'une illusion, tu vois l'eau reflétant ta propre image, et tu ne dissipes pas le mensonge, comme tu le pourrais, par un geste ou une expression différente du visage ou un mouvement de main ou un changement d'attitude. Il semble que tu aies rencontré un compagnon et que tu attendes qu'il t'entretienne. Quoi ? La source te parlera-t-elle un langage ? Mais il est sourd à nos paroles ; il est penché vers l'onde, avec toute l'attention de ses yeux et de ses oreilles. Parlons donc de lui et de la manière dont il est représenté. Il est debout, les pieds croisés l'un sur l'autre, la main gauche appuyée sur l'épieu piqué en terre et la droite posée sur la hanche, de manière à supporter le corps et à faire saillir le flanc, la partie gauche étant inclinée. Le bras laisse paraître un vide à l'endroit où s'arrondit le coude ; au poignet se dessine un pli, et la main est sillonnée par une ombre dont les traits sont obliques parce que les doigts sont repliés vers la paume. Le souffle qui soulève la poitrine est-il l'effet de la chasse ou de l'amour ? Je l'ignore. Quant au regard, c'est celui de la passion. La vivacité naturelle en est adoucie par le désir qui y réside. Il croit peut-être que son amour lui est rendu, l'image le regardant comme il la regarde lui-même. Il y aurait beaucoup à dire de la chevelure, si nous avions rencontré le jeune homme chassant. Car dans la course elle a mille mouvements divers, surtout lorsque le souffle du vent l'agite ; mais, même au repos, elle mérite qu'on en parle. Touffue, aux reflets d'or, elle a des boucles qui se pressent sur la nuque, d'autres qui se partagent aux oreilles, d'autres qui flottent sur le front, d'autres qui s'unissent au duvet des joues. Egaux sont les deux Narcisse, se renvoyant l'un à l'autre pareille image, si ce n'est que l'un est dans l'air, l'autre au fond des eaux. Car l'adolescent est debout devant l'onde qui se tient immobile ou plutôt qui le contemple comme si elle était altérée de sa beauté.

VII. — CASSANDRE

Des cadavres épars dans une salle, le sang mêlé au vin, des convives expirant sur la table du festin, ce cratère repoussé du pied par un homme qui palpite auprès dans les convulsions de l'agonie, une vierge en habit de prophétesse tournant son regard vers une hache qui va la frapper : tout indique l'accueil préparé par Clytemnestre à Agamemnon revenant de Troie. Le fer des assassins surprend les victimes dans une telle ivresse qu'Egisthe, lui aussi, est hardi à l'ouvrage. De son côté Clytemnestre a enveloppé perfidement Agamemnon dans les plis d'une tunique sans issue ; puis, après l'avoir massacré avec cette hache à double tranchant, qui abat les grands chênes dans la forêt, elle brandit son arme toute fumante encore contre la jeune fille dont la beauté a ravi le cœur d'Agamemnon et dont les chants prophétiques rencontrent l'incrédulité.

Si nous examinons le sujet, c'est une grande tragédie, ô enfant, accomplie en bien peu de temps. Si nous considérons la peinture, mille objets frappent nos yeux. Ces flambeaux qui versent la lumière sur la scène, car il fait nuit, ces cratères qui offrent le vin et dont l'or brille plus que la flamme, ces tables chargées de mets, nourriture des héros, tout cela présente un affreux désordre. Pendant que les convives expirent, tout est foulé, brisé, lancé au loin. Les coupes échappent des mains, toutes pleines de sang. L'ivresse a paralysé tout effort. Ceux que le fer a frappés sont dans des attitudes diverses. L'un a été égorgé mangeant et buvant ; à l'autre la tête a été coupée tandis qu'elle se penchait sur le cratère ; la main de celui-ci a été tranchée tenant une coupe, et cet autre en tombant de son lit a entraîné avec lui la table. Cet autre enfin gît, renversé sur la tête et sur les épaules. Celui-ci ne croit point à la mort, celui-là n'a pas la force de fuir, enchaîné par le vin. Aucun des mourants n'est pâle, les visages, au sein de la mort, étant encore enluminés par l'ivresse.

Le principal personnage du drame est Agamemnon couché non dans la plaine d'Ilion, ni sur les rives du Scamandre, mais au milieu de jeunes hommes et de jeunes femmes comme un bœuf devant la crèche. Voilà ce qui lui est arrivé après tant de travaux au milieu de son repas. Mais une situation terrible rend Cassandre plus pathétique encore. Au-dessus d'elle, armée de la hache se dresse Clytemnestre, l'œil égaré, les cheveux en désordre, le bras violent ; Cassandre, douce et inspirée, s'efforce d'aller tomber auprès d'Agamemnon, détachant les bandelettes qui la couvrent comme pour en parer le héros. Elle a le regard tourné vers cette hache qui la menace, et pousse un cri si douloureux qu'Aga-

memnon lui-même sent se troubler ce cœur où la vie expire. Aussi racontera-t-il à Ulysse dans l'assemblée des âmes cette lamentable histoire.

VIII. — LE MÉLÈS OU CRÉTHÉIS

Comment Tyro s'éprit de l'Enipée, Homère l'a conté. Il a dit et la tromperie de Poseidon et la couleur brillante de la vague qui enveloppa la couche des deux amants. Ceci est une autre fable, non thessalienne, mais ionienne.

Créthéis, l'Ionienne, est amoureuse du Mélès qui sous les traits d'un adolescent s'offre tout entier aux regards du spectateur, le fleuve se jetant dans la mer au lieu même où il prend sa source. Elle boit, la jeune nymphe, sans avoir grand soif, elle puise de l'eau, elle parle à cette onde comme si son murmure était un langage, elle y répand des larmes amoureuses ; et le fleuve épris, lui aussi, d'amour, est ravi du mélange. Ce qu'il y a de charmant dans ce tableau, c'est le Mélès étendu sur un lit de safran, de lotus et de jacinthes, dans toute la joie d'une jeunesse brillante et avec la grâce d'un adolescent délicat et intelligent ; car la poésie brille dans son regard. Agréable détail : il n'épanche pas un flot rapide comme ces fleuves grossiers que l'art a coutume de représenter impétueux ; mais grattant délicatement la terre du bout des doigts, il présente la main pour recevoir l'eau qui jaillit sans bruit, doux ruisseau, aussi vrai pour notre regard que pour Créthéis, qui croit aimer le fantôme de ses rêves. Mais ce n'est pas là un songe, ô Créthéis, et ce n'est pas sur l'onde que tu graves ton amour. Car il t'aime, ce beau fleuve, oui, je le sais ; et sa tendresse vous prépare à tous les deux, sous ce flot qu'il soulève, une couche nuptiale. Si tu ne veux pas m'en croire, je vais te dire l'art avec lequel est disposée cette couche. La douce brise pénètre sous l'eau ; une vague s'arrondit, spacieuse et brillante, et les reflets du soleil teignent de riches couleurs l'onde suspendue. Mais pourquoi donc, ô enfant, m'arrêter ? Pourquoi ne pas me laisser achever l'explication du tableau ? Voulez-vous que nous décrivions aussi Créthéis, puisque vous dites qu'il vous serait agréable d'entendre développer sa beauté. Eh bien, parlons d'elle.

Elle est délicate et a une grâce tout ionienne embellie par la pudeur et dont le doux éclat suffit pour parer ses joues. Ses cheveux relevés sous l'oreille sont ornés d'une bandelette de pourpre, présent de quelque néréide ou d'une naïade. Car sans doute ces divinités forment ensemble

des chœurs sur les bords du fleuve dont la source est rapprochée de la mer où il se jette. Si doux et si ingénu est son regard que même les larmes ne peuvent en altérer la sérénité. Son cou est ravissant parce qu'il n'est pas paré. Les chaînes, en effet, les colliers, les pierreries sont un agréable ornement pour les femmes d'une beauté moyenne, auxquelles cette parure prête de l'éclat ; mais à celles qui sont tout à fait belles ou laides elle est contraire, confondant la laideur des unes et obscurcissant la beauté des autres. Considérons les mains de la jeune fille : les doigts sont délicats, effilés, aussi blancs que le bras ; et voyez comme la blancheur de ce bras paraît plus éclatante encore à travers celle du vêtement, comme ce sein brille sous l'étoffe transparente !

Pourquoi donc les Muses ici? pourquoi aux sources du Mélès? Lorsque les Athéniens conduisirent une colonie en Ionie, les Muses, sous la forme d'abeilles, guidaient les vaisseaux. Car elles saluaient avec joie l'Ionie, à cause du Mélès aux eaux plus douces que celles du Céphise et de l'Olméios. Vous les rencontrerez donc dansant sur ces rives. Mais maintenant les Parques le voulant ainsi, elles filent la naissance d'Homère ; et le Mélès par la voix de son enfant donnera au Pénée les tourbillons d'argent, au Titarèse l'onde légère et rapide ; il donnera à l'Enipée le nom de divin et celui de très beau à l'Axios. Il appellera le Xanthe fils de Zeus et l'Océan père de tous les fleuves.

IX. — AJAX OU LES GYRES

Des rochers se dressent au-dessus des flots, et la vague bouillonne autour. Sur le sommet se tient un héros au regard terrible qui semble défier la mer. C'est Ajax le Locrien. Son vaisseau a été frappé par la foudre et lui-même s'est échappé du milieu des flammes. Luttant contre les vagues, il fend les unes, attire les autres ou, de sa poitrine, en soutient l'effort. Il a atteint les Gyres, rochers qui s'élèvent au milieu de la mer Egée et profère contre les dieux d'insolentes paroles. Aussi Poseidon arrive-t-il, terrible ; son visage est plein de tempêtes et sa chevelure hérissée. Et cependant, devant Ilion, il a combattu avec le Locrien, dont la modération respectait alors les dieux ; il lui a même communiqué la force en le touchant de son sceptre. Maintenant qu'il le voit rempli d'arrogance, il marche contre lui, armé de son trident, prêt à frapper la cime du rocher pour renverser l'impie et son orgueil.

Voilà le sujet du tableau : voici maintenant ce qu'on y voit. La vague est blanchissante et les rocs sont rongés, toujours battus par l'onde qui jaillit ; du milieu du tillac s'élance une flamme ; excitée par le vent, elle est semblable à une voile qui seconde la marche du navire. Quant à Ajax, comme s'il sortait de l'ivresse, il porte de tous côtés son regard, ne voyant ni terre ni vaisseau, ne redoutant pas même Poseidon qui vient droit à lui, mais toujours dans une attitude provocante. Car la vigueur n'a pas abandonné son bras, et son front se dresse comme pour braver Hector et les Troyens. Le dieu d'un coup de son trident va briser une partie du rocher qui entraînera Ajax. Aussi longtemps que la mer subsisteront les autres Gyres respectées de Poseidon.

X. — ANTIGONE

Ici, les autres chefs, Tydée, Capanée, Hippomédon et Parthénopée seront ensevelis par les Athéniens qui ont livré un combat pour reprendre leurs corps ; mais Polynice, fils d'Œdipe, recevra la sépulture des mains de sa sœur Antigone sortie pendant la nuit des murs de la ville, malgré l'édit qui interdisait d'ensevelir ce frère et de confier son corps à la terre qu'il voulait asservir.

La plaine offre des cadavres entassés sur des cadavres, des chevaux comme ils sont tombés, des armes comme elles ont échappé à la main des combattants, enfin la boue mêlée au sang, image agréable, dit-on, à Enyo. Sous les murs de la ville sont couchés les chefs dont les corps puissants dépassent les proportions de l'homme. Parmi eux, on distingue Capanée, représenté semblable à un géant ; son cadavre gît, immense, frappé de la foudre dont les feux l'ont embrasé. Le corps de Polynice, égal aux autres en grandeur, a été relevé par Antigone qui va l'ensevelir près du tombeau d'Etéocle, dans la pensée de réconcilier les deux frères, autant que cela est possible encore.

Que dirons-nous, enfant, de la science de l'artiste ? La lune répand sur la scène une douteuse clarté. Pleine d'épouvante, la jeune fille, qui tient son frère serré dans une forte étreinte, va commencer le chant funèbre ; mais elle réprime sa voix, redoutant les oreilles des gardes qui veillent. Elle voudrait promener autour d'elle son regard inquiet ; mais c'est sur son frère qu'elle le tient fixé, ployant en terre un genou.

Cette branche de grenadier, ô enfant, a poussé d'elle-même, plantée, dit-on, sur le tombeau par la main des Erynnies. Si vous en cueillez le

fruit, une goutte de sang coule aussitôt. C'est aussi un étrange spectacle que celui du feu des deux bûchers. Les flammes, au lieu de se confondre, se partagent, attestant une haine irréconciliable jusqu'au sein de la mort.

XI. — LE SCAMANDRE

Savez-vous, enfant, que ceci est emprunté à Homère, ou l'ignorez-vous? Vous trouvez étrange que le feu puisse vivre dans l'eau. Voyons donc ce que cela signifie. Détournez d'abord votre regard du tableau pour considérer d'où le sujet a été tiré. Vous connaissez sans doute ce passage de l'Iliade où Homère réveille de son repos Achille qui brûle de venger Patrocle et où tous les dieux s'agitant se préparent au combat. Des différentes scènes que présente cette lutte ce tableau n'en reproduit qu'une : Héphæstos se précipitant sur le Scamandre avec une violence indomptée. Reportez maintenant vos yeux sur la peinture : tel en est le sujet. Cette ville élevée, ces murs et ces créneaux, c'est Ilion ; cette plaine est celle qui offrit un champ assez vaste pour la lutte de l'Europe contre l'Asie. Dans la plaine bouillonnent des vagues de feu, et d'autres vagues encore sur les rives du fleuve. Aussi n'y a-t-il plus d'arbres. Le feu qui enveloppe Héphæstos flotte au-dessus des eaux, et le Fleuve lui-même, affligé, supplie le dieu. Il n'a pas été représenté avec sa chevelure, parce que la flamme l'a consumée, et Héphæstos n'a pas été peint boiteux, à cause de sa course impétueuse. La flamme n'est pas blonde, et n'a point son aspect accoutumé. Elle a l'éclat de l'or et du soleil. Ce détail n'est plus d'Homère.

XII. — RODOGUNE

Le sang mêlant son éclat aux reflets de l'airain et de la pourpre fait briller le camp que vous voyez. Ce qui charme dans ce tableau, ce sont ces guerriers tombés en des postures diverses, ces chevaux en désordre qu'a saisis l'épouvante, l'onde troublée de ce fleuve sur les bords duquel l'action s'est passée. Ces prisonniers et ce trophée qui s'élève attestent la victoire remportée par Rodogune et les Perses sur les Arméniens. Ceux-ci ont manqué à la foi des traités ; pressée de vaincre, cette reine ne s'accorda pas même le loisir de rattacher le

côté droit de ses cheveux. Ne voyez-vous pas comme la victoire a relevé sa haute contenance, comme elle sent que ce beau fait sera célébré par la cithare et la flûte, partout où il y a des Grecs? L'artiste a placé près d'elle une cavale de Nisa à robe noire avec les jambes blanches, un blanc poitrail et de blancs naseaux, et sur le front une tache parfaitement ronde de même couleur. Les pierreries, les colliers, toute la parure, Rodogune l'a abandonnée à cette jument qui, triomphante, mâche superbement son frein. Elle-même est toute resplendissante de pourpre ; gracieuse est la ceinture qui tient sa robe relevée au-dessus du genou ; gracieux aussi est son pantalon bouffant que la navette a orné de diverses figures. De l'épaule jusqu'au coude, des agrafes, distantes l'une de l'autre, rattachent les bords du vêtement, laissant par intervalle, près des nœuds, paraître le bras ; et quant à l'épaule, elle est couverte. L'aspect général n'est pas celui d'une amazone. Admirons le bouclier qui est d'une proportion si exacte pour couvrir la poitrine, et d'une force de rendu singulière. Le bras gauche, passé dans l'anneau, tient une lance, et écarte de la poitrine ce bouclier dont l'aspect extérieur offre des bords d'un beau relief. Ne voyez-vous pas là de l'or véritable et de vivantes figures? Quant au dedans, il est étoffé de pourpre, et l'éclat de cette couleur rehausse celui du bras.

Il me semble, ô enfant, que vous comprenez la beauté de cette œuvre, et que vous voulez que nous insistions encore. Eh bien, écoutez! Rodogune offre des libations aux dieux pour son triomphe sur les Arméniens ; elle est dans l'attitude de la prière. Elle demande à vaincre toujours les hommes comme elle les a vaincus aujourd'hui ; car elle ne semble pas avoir le désir d'être aimée. Sa chevelure relevée d'un côté par des nœuds trahit une grâce pudique qui tempère sa fierté ; mais éparse de l'autre côté, elle lui donne une expression animée et forte. Plus brillante que l'or, elle se joue ici librement ; là, régulière, elle a de beaux reflets, étant ajustée avec art. Ses sourcils sont charmants parce qu'ils commencent l'un et l'autre au même point, à la naissance du nez ; mais plus charmant encore est l'arc qu'ils dessinent. Car le sourcil ne doit pas seulement être tracé au-dessus de l'œil, mais s'arrondir avec lui. La joue recueille le désir qui jaillit des yeux, et y mêle le charme de la gaieté ; car c'est sur la joue que brille le sourire. Quant aux yeux, ils sont nuancés de bleu et de noir, et le regard possède à la fois un doux éclat qui vient de la nature, la joie qui naît du triomphe et l'orgueil qu'inspire le commandement. La bouche est délicate et offre une moisson à l'amour ; ravissante à baiser, et impossible à décrire. Considérez ce qu'il vous suffit de connaître. Les lèvres sont brillantes et égales, la bouche est d'une exacte proportion ; elle profère une prière devant le trophée, et si nous voulons prêter l'oreille, la parole va s'en échapper.

XIII. — ANTILOQUE

Achille aimait Antiloque ; vous devez l'avoir reconnu dans Homère en voyant l'âge d'Antiloque qui était le plus jeune des Grecs, et ce demi-talent d'or qu'il reçoit d'Achille comme prix de la course. C'est Antiloque qui annonce à celui-ci la mort de Patrocle ; Ménélas a ménagé cette consolation au héros qui en recevant la triste nouvelle repose en même temps ses yeux sur celui qu'il aime. Dans le deuil de son ami, Antiloque pleure avec lui, et lui tient les deux mains pressées pour l'empêcher de se frapper, tandis qu'Achille prend plaisir à sentir cette étreinte et à voir couler ces larmes.

Voilà les tableaux d'Homère, et voici le sujet de la peinture. Antiloque s'étant jeté au-devant de son père pour le défendre a été tué par Memnon, venu d'Ethiopie, dont l'aspect remplit les Grecs d'effroi ; car avant lui l'existence des nègres n'était qu'un conte. Maîtres du corps, les Achéens pleurent Antiloque ; ce sont les Atrides, c'est Ulysse et le fils de Tydée et l'un et l'autre Ajax. On reconnaît Ulysse à sa mine à la fois sévère et éveillée, Ménélas à sa douceur, Agamemnon à sa majesté. Une généreuse liberté annonce le fils de Tydée. Quant aux deux Ajax, le Télamonien se discerne à son air farouche et le Locrien à la résolution de son regard. L'armée entoure le corps du jeune héros en faisant entendre les lamentations funèbres. Les guerriers s'appuient sur leurs piques fixées en terre, les jambes croisées, et la plupart inclinant la tête sous le poids de la douleur. Quant à Achille, on le reconnaît non à sa chevelure qu'il a coupée après la mort de Patrocle, mais à sa haute mine, à sa stature élevée, et précisément à cette circonstance qu'il n'a plus de cheveux. Il gémit, penché sur la poitrine d'Antiloque, et sans doute il lui promet les honneurs du bûcher, peut-être les armes et la tête de Memnon. Oui, Memnon subira le même châtiment qu'Hector, et ainsi Antiloque ne sera pas moins bien traité que Patrocle. D'un autre côté, debout dans les rangs des Ethiopiens, Memnon apparaît, terrible, la lance au poing, vêtu d'une peau de lion, et lançant sur Achille un ironique regard. Mais revenons à Antiloque et contemplons l'adolescent, sa barbe naissante et sa longue chevelure aux reflets dorés. La jambe est fine, le corps bien pris pour la course ; le sang brille comme la pourpre sur l'ivoire à l'endroit où la lance a percé la poitrine. Il est couché, le jeune guerrier, non pas triste et semblable à un mort, mais avec un visage doucement éclairé par un demi sourire. Le bonheur d'avoir sauvé son père rayonnait sans doute sur sa figure, lorsque le coup mortel l'a atteint, et l'âme, en s'envolant, a laissé sur son front, non l'empreinte de la souffrance, mais l'expression de la joie.

XIV. — LES JEUNES FILLES CHANTANT UN HYMNE

Dans un frais bosquet de myrte, de fraîches jeunes filles chantent Aphrodite éléphantine. Leur chœur est présidé par une sage maîtresse qui n'a pas toutefois dépassé la riante saison. Car elle a de la grâce, la première ride ; elle tempère la gravité de l'âge mûr qu'elle annonce par le charme de la jeunesse qui brille encore. La statue de la déesse est composée de pièces d'ivoire rapportées. Aphrodite est nue, dans une gracieuse attitude. Elle ne veut pas qu'on la croie peinte, et paraît sortir du cadre pour s'offrir à la main. Voulez-vous que nous déposions notre hommage sur l'autel ? Il est tout enveloppé des parfums de l'encens, du cannelier et de la myrrhe, et me semble exhaler quelque chose de Sapho. Louons l'art du peintre, parce qu'en ornant la déesse des pierres précieuses qui lui sont chères, il ne les a pas imitées avec la couleur, mais avec la lumière, et leur a donné l'éclat, comme on rend l'œil brillant par un point lumineux ; ensuite parce qu'il semble qu'on entende l'hymne. Car elles chantent les jeunes filles, elles chantent, et la maîtresse, battant des mains, regarde celle qui manque à la mesure, et l'y ramène. Leur robe est légère, et rien ne gênerait leurs mouvements, si elles [voulaient jouer, ni la ceinture qui presse leur taille, ni la tunique qui laisse leurs bras dégagés, ni leurs pieds nus dont elles se plaisent à fouler l'herbe molle et qui sont rafraîchis par la rosée. Le pré sur lequel se détache leur vêtement et les couleurs de leurs robes assorties avec un goût exquis, tout cela a été divinement imité. Les peintres qui manquent à l'harmonie manquent aussi à la vérité. Quant à la beauté des jeunes filles, si on la soumettait au jugement d'un Pâris ou de tout autre, il serait certes bien empêché, tant elles luttent de grâce et d'attraits, tant sont ravissants ces bras roses et ces yeux noirs, et ces joues délicates, et ces voix fraîches, et, suivant l'expression de Sapho, ce doux parler. Eros, près d'elles, accompagne leur chant. Il tient renversé son arc, dont la corde résonne comme un instrument complet et rend toutes les notes de la lyre. Les yeux du dieu sont mobiles comme s'il méditait quelque rhythme. Que chantent donc les jeunes filles? Car la peinture représente aussi quelque chose de leur chant. Elles disent comment Aphrodite naquit de la mer fécondée par une émanation du ciel, et vers quelle île elle aborda, Paphos, sans doute. Oui, elles chantent la naissance de la déesse. Elles lèvent les yeux vers le ciel, parce que c'est du ciel qu'elle vint; elles tiennent leurs mains renversées parce qu'elle sortit de la mer, et leur sourire exprime la sérénité des flots.

XV. — AMYMONE

Vous avez sans doute rencontré dans Homère Poseidon s'avançant sur les flots, lorsque, parti d'Eges, il se rend auprès des Achéens, que la mer est calme et qu'elle donne au dieu pour cortège ses chevaux et ses monstres. Ceux-ci suivent et flattent leur maître comme vous le voyez dans ce tableau. Chez le poète, vous vous représentez sans doute des chevaux nés pour fouler la terre. Car il leur donne des pieds d'airain, des pieds rapides, et il les aiguillonne par le fouet. Chez le peintre, ce sont des hippocampes qui sont attelés au char et qui, le sabot plongé dans la mer, l'œil glauque, nagent semblables à des dauphins. Dans le premier, Poseidon est en grand courroux contre Zeus qui tourne les Grecs vers la fuite et dispose mal leurs affaires ; dans l'autre, il est représenté le visage joyeux, l'œil brillant, tout ému de volupté. C'est qu'Amymone, fille de Danaos, venant souvent sur les bords de l'Inachos, a gagné le cœur du dieu ; et celui-ci arrive pour conquérir celle qui ne sait pas encore qu'elle est aimée. L'effroi de la jeune fille, son agitation, l'urne d'or qui s'échappe de ses mains, tout indique la surprise, l'embarras, l'ignorance où elle est de ce que veut le dieu sorti soudain des flots. L'or qui mêle son éclat à l'eau rehausse par des reflets la blancheur naturelle de la jeune fille. Eloignons-nous d'elle, ô enfant. Déjà la vague se courbe pour offrir une retraite aux amants, et le flot, glauque encore et transparent, sera bientôt teint par Poseidon des couleurs de la pourpre.

XVI. — LE PRÉSENT

C'est une charmante chose que de cueillir les figues et d'en causer. En voici de noires, groupées sur des feuilles de vigne, et distillant leur suc. Elles ont été peintes avec une peau crevassée. Les unes, s'entr'ouvrant, laissent couler leur miel ; les autres ont été fendues par la maturité. Tout auprès, une branche est jetée, qui n'est pas non plus paresseuse et dépouillée, mais qui ombrage d'autres figues, les unes encore vertes, les autres mûres et ridées, d'autres enfin entrebâillées, versant une gomme brillante. Celles du sommet de la branche, les plus savoureuses, ont été becquetées par un oiseau. Le sol est tout parsemé de noix dont les unes sont écalées, les autres encloses

dans la coquille, d'autres fendues. Mais voyez encore ces poires et ces pommes, disposées les unes sur les autres, en un amas, toutes parfumées et dorées. Cette belle couleur vermeille, vous ne la diriez pas appliquée au dehors, vous croiriez qu'elle est une efflorescence du fruit. Voici encore les dons du cerisier et des grappes de raisin dans une corbeille qui a été tressée, non avec l'osier, mais avec les sarments même de la vigne. Considérez l'entrelacement des pampres, les raisins pendants, les grains dont chacun est distinct, et vous chanterez Dionysos, et vous vous écrierez en célébrant la vigne : O divine mère des grappes ! Vraiment, il semble que ces raisins soient bons à manger et gonflés de vin ! Mais voici encore un charmant détail. Sur des feuilles de figuier brille un blond rayon de miel d'où est prêt à jaillir, si vous pressez la cire, un flot limpide ; puis, sur d'autres feuilles, un fromage fraîchement caillé et qui tremble encore ; ensuite une terrine de lait non-seulement blanc, mais brillant, tant il est lustré par la crème qui flotte à la surface.



PHILOSTRATE LE JEUNE

—

I. — HÉRACLÈS AU BERCEAU

Tu joues, Héraclès, tu joues, et, encore au berceau, tu te ris déjà de la peine et de l'effort. Tu tiens les deux serpents envoyés par Héra, étreignant chacun d'eux dans une main, et tu n'as pas souci de ta mère qui est là, tremblante, éperdue. Les deux monstres, languissants, déroulent à terre leurs anneaux et inclinent leur tête sur tes mains, laissant voir une partie de leurs dents qui sont aiguës et pleines de venin. Leurs crêtes, à l'approche de la mort, sont penchées et leurs yeux n'ont plus de regard ; leurs écailles ont perdu leurs brillantes nuances de violet et d'or, et ces beaux reflets qui variaient selon les mouvements. Elles sont pâles, mêlant des tons livides au sang qui les souille. L'aspect d'Alcmène semble indiquer qu'elle est remise de sa première épouvante sans croire encore à ce qu'elle voit. L'effroi n'a pas permis à la jeune mère de rester dans sa couche. Elle s'est élancée sans chaussure, vêtue d'une simple tunique, les cheveux en désordre, les bras étendus, poussant un cri ; et les femmes qui l'ont assistée s'entretiennent entre elles, également effrayées. Quant à ces hommes armés et à celui qui tient son épée, ce sont les premiers d'entre les Thébains qui viennent au secours d'Amphytrion, c'est Amphytrion lui-même. A la première nouvelle, celui-ci a tiré son glaive et accourt avec eux pour repousser le péril. On ne saurait dire si c'est encore la frayeur ou la joie qu'il éprouve. Sa main est prête ; mais ses yeux semblent réprimer le geste de cette main. Il n'y a plus là un danger à écarter, mais un prodige qui réclame la sagesse des devins. Aussi voici, tout près, Tirésias annonçant combien sera grand celui qui est encore au berceau. On le voit, saisi de l'enthousiasme prophétique, expliquant les oracles ; on voit aussi la nuit pendant laquelle tout ceci se passe, représentée sous la forme humaine, s'éclairant elle-même avec un flambeau pour que la vaillance du jeune enfant ne soit pas sans témoins.

———

II. — HÉRACLÈS OU ACHÉLOOS

Vous vous demandez peut-être pourquoi cette réunion étrange de personnages : un dragon qui dresse son dos taché de rouge, montrant sous une crête droite et dentelée une barbe pendante, et lançant un regard affreux bien propre à inspirer l'épouvante ; un taureau courbant son front armé de cornes puissantes et de son pied creusant le sol, comme prêt à s'élancer ; un monstre moitié homme, moitié animal : face de taureau, barbe épaisse et menton tout ruisselant d'eau. Ajoutez à cela une foule qui semble rassemblée pour un spectacle, au milieu, une jeune fille, sans doute une fiancée, comme sa parure semble l'indiquer, un vieillard morne, un homme jeune qui se dépouille d'une peau de lion et tient en main une massue, enfin une femme robuste qui, conformément à ce que dit la tradition sur la nourriture de l'Arcadie, est couronnée de feuilles de chêne et représente sans doute Calydon. Mais quel est donc le sujet de cette peinture ? Le voici : Le fleuve Achéloos, amoureux de Déjanire, fille d'Œnée, presse le mariage, mais sans que la persuasion accompagne ses instances. Apparaissant successivement sous les diverses formes offertes ici à vos yeux, il croit effrayer Œnée. C'est celui que vous voyez affligé à la vue de sa fille qui jette sur son prétendant un regard découragé. Celle-ci a été représentée, non pas avec cette pudeur qui colore les joues d'une fiancée, mais toute tremblante à la pensée de l'union monstrueuse à laquelle elle est condamnée. Mais voici le vaillant Héraclès qui en quelque sorte en passant s'offre volontairement pour la lutte. Ceci n'est que le prélude ; la suite, vous la voyez : considérez les adversaires aux prises ; représentez-vous le commencement du combat, et ce premier assaut digne d'un héros, digne d'un dieu, puis le dénouement, lorsque le fleuve se métamorphosant en taureau s'élance sur Héraclès, que celui-ci, saisissant de sa main gauche la corne droite, enlève l'autre corne à l'aide de sa massue, que de la plaie le sang sort à flots au lieu de l'eau qui jaillissait auparavant. Cependant la victime est défaillante, tandis qu'Héraclès triomphant jette un regard sur Déjanire. Déjà il a jeté à terre sa massue, et il lui offre, comme présent d'hyménée la corne d'Achéloos.

III. — NESSOS

Ne craignez pas, mon enfant, le fleuve Evenos dont les eaux écumantes ont franchi leurs rives. Ce que vous voyez est une peinture. Considérons plutôt la scène qui s'y passe et l'art avec lequel elle a été représentée. Votre attention ne se porte-t-elle pas vers Héraclès qui s'est ainsi avancé au milieu de ce fleuve ? Le regard brillant de colère, il vise, tenant son arc ; le bras gauche est tendu ; le droit ramené vers la poitrine conserve au héros l'attitude de celui qui vient de lancer un trait ? Et la corde ? ne vous semble-t-il pas l'entendre résonner, la flèche étant lancée ? Et la flèche, où va-t-elle ? Voyez-vous, là-bas, ce centaure qui bondit ? C'est Nessos, sans doute, qui seul, au mont Pholoé s'est dérobé au bras d'Héraclès, lorsque lui et ses compagnons attaquèrent ce héros, et que personne, excepté lui, n'échappa. Nessos transportait au delà du fleuve ceux qui avaient besoin de ce service. Héraclès se présente avec sa femme Déjanire et son fils Hyllos. Comme le torrent paraît infranchissable, il confie au centaure Déjanire pour qu'il lui fasse passer le fleuve ; lui-même le traverse, monté sur le char avec son fils. Alors le centaure jetant sur Déjanire un regard insolent tente sur elle une criminelle entreprise au moment où il atteint le bord. Au cri qu'elle pousse, Héraclès dirige une flèche contre Nessos. Déjanire a été représentée au moment du péril, tout émue de frayeur, les bras tendus vers son époux. Nessos, qui vient d'être atteint par le trait, est palpitant ; il n'a pas encore donné à Déjanire ce sang que sa vengeance réserve à celui qui l'a frappé. Quant au jeune Hyllos, il se tient sur le devant du char dont les chevaux sont maintenus immobiles par les rênes attachées au cercle de fer, il bat des mains, tout joyeux, applaudissant à un acte dont ses jeunes forces ne seraient pas encore capables.

IV. — LES DEUX JOUEURS

Ceux qui jouent ici, dans le palais de Zeus, sont, j'imagine, Eros et Ganymède, reconnaissables, l'un à sa tiare, l'autre à son arc et à ses ailes. Ils ont été représentés jouant aux osselets, le premier avec une expression d'insolence railleuse, secouant dans un pli de sa robe les osselets vainqueurs ; l'autre ayant perdu un des deux osselets qui lui restaient et jetant l'autre sans espoir. La joue de celui-ci est chargée

de tristesse ; et son regard baissé, malgré la grâce du visage, annonce l'affliction. Ces trois déesses, debout près d'eux, n'ont pas besoin d'explication. A première vue, on reconnaît dans l'une Athénâ revêtue de son armure, née, disent les poètes, avec elle ; son œil bleu brille sous le casque et ses joues ont une coloration virile. L'autre dans son doux sourire nous révèle les séductions de la ceinture qui la pare ; et quant à la troisième, le caractère imposant et pour ainsi dire royal de sa beauté nous avertit que c'est Héra. Que veulent-elles et quel motif les a réunies ? Le navire Argo qui porte les cinquante navigateurs est entré dans les eaux du Phase, après avoir échappé aux périls du Bosphore et des Symplégades. Vous voyez le Fleuve lui-même couché au milieu d'une forêt de roseaux. Il a un visage sévère ; sa chevelure est abondante, sa barbe hérissée, son œil bleu. Ses eaux non pas épanchées d'une urne, comme d'habitude, mais ruisselant de partout, nous indiquent quelle est la majesté du fleuve lorsqu'il entre dans le Pont. Or, vous avez appris sans doute des poètes qui chantent la toison d'or le but de cette expédition : les vers d'Homère célèbrent aussi le fameux vaisseau. Les Argonautes sont à délibérer sur leur entreprise, et les déesses viennent prier Eros de leur prêter son assistance pour assurer le salut des navigateurs. Il ira trouver Médée, la fille d'Æétès et aura pour récompense de son service une balle que sa mère lui montre, un des anciens jouets de Zeus. Voyez-vous l'habileté de l'artiste ? Cette balle est d'or et ornée de bandes d'azur ; tel est l'artifice de la couture qu'on la devine plutôt qu'on ne la voit ; et lorsqu'on la lance, les reflets qui en jaillissent permettent de la comparer à l'éclat des astres. Quant à Eros, il ne voit plus les dés qu'il jette à terre pour s'attacher à la robe de sa mère, tout impatient d'accomplir sa promesse ; car il ne veut pas se refuser au service qu'on lui demande.

V. — MÉDÉE EN COLCHIDE

Quelle est cette femme dont le front a un aspect sévère, et dont le sourcil indique une réflexion profonde ? Sa chevelure est nouée comme celle d'une prophétesse ; quant à son regard, je ne sais ce qui y brille, l'amour ou l'inspiration. L'expression de son visage a quelque chose d'indéfinissable. A ces traits vous reconnaissez une fille du Soleil : c'est, sans en douter, Médée la fille d'Æétès. Le vaisseau de Jason en quête de la toison d'or est entré dans les eaux du Phase et a pénétré jusqu'à la ville d'Æétès. La jeune fille s'est éprise de l'étranger ; une pensée inconnue s'élève dans son esprit, et dans son cœur naît un sentiment

étrange ; le désordre est dans ses idées, et le trouble dans son âme. Elle est vêtue, non pas comme le requiert un sacrifice ou la société des premiers chefs, mais comme pour s'offrir aux regards de tous. La grâce anime les traits de Jason, une grâce virile. Sous un sourcil fier et qui semble défier tout ennemi brille un œil vif. Déjà un abondant duvet serpente sur sa joue et ses blonds cheveux voltigent sur son front. Il est vêtu d'une blanche tunique pressée autour de ses reins, d'une peau de lion pendante ; des sandales sont attachées à ses pieds. Debout, il a pour soutien une pique. L'expression de son visage n'est ni l'orgueil, car il est empreint de modestie, ni la défiance : il est prêt à s'offrir avec assurance à la lutte. Eros, qui s'est chargé de conduire cette intrigue, se tient appuyé sur son arc, les deux pieds croisés, son flambeau tourné vers le sol, puisque le dénouement de cette histoire est encore incertain.

VI. — ARGO OU ÆÉTÈS

Ce navire qui fend les eaux du fleuve battues par les rames, cette jeune fille debout à la proue près d'un guerrier, ce chantre orné d'une haute tiare qui accompagne sa voix harmonieuse avec les accents de la lyre, ce dragon qui du haut de ce chêne sacré déroule ses longs anneaux, la tête penchée vers la terre sous le poids du sommeil, reconnaissez tous ces traits : le fleuve est le Phase, la jeune fille, Médée, le guerrier, Jason. A la vue de cette lyre, de cette tiare et de celui qui en est paré, vous pensez à Orphée, fils de Calliope. Après le combat contre les taureaux, Médée, par ses charmes, a endormi le dragon. La toison du bélier a été enlevée ; et voilà que les Argonautes prennent la fuite, ce que la jeune fille a accompli ayant été découvert par Æétès et les hommes de Colchos. Que vous dirai-je de ceux qui montent le vaisseau ? Vous voyez les bras des rameurs gonflés par l'effort ; leur visage a l'expression d'hommes qui s'excitent. Autour de la proue du bâtiment les vagues bouillonnent, indice de l'élan rapide qui l'emporte. La figure de la jeune fille révèle toute l'inquiétude de son esprit. Ses yeux baignés de pleurs sont fixés à terre ; l'effroi l'a saisie à l'idée de ce qu'elle a fait. Elle songe à l'avenir ; recueillie, elle roule ses pensées, repassant tout dans son cœur, le regard immobile et tourné vers les secrets de son âme. Quant à Jason, il se tient près d'elle, armé, prêt à la défendre. Il excite par un chant les rameurs, tantôt, à ce qu'il me semble, remerciant les dieux de l'heureux succès de son entreprise, et tantôt les conjurant d'écarter tout péril. Vous voyez aussi Æétès monté

sur un quadrige. Sa taille dépasse toutes les autres; il a revêtu, je crois, les armes d'un géant si l'on en juge d'après leur proportion, car elles sont supérieures à celles que l'homme peut manier. La colère se lit sur son visage et le feu jaillit presque de ses yeux. Il élève une torche de la main, menaçant par là de brûler le navire Argo avec ceux qui le montent ; sa lance repose, toute prête, appuyée contre le cercle de fer où s'attachent les rênes. Que désirez-vous encore qu'on vous montre dans ce tableau? Les chevaux? Ils ont les naseaux ouverts, le cou dressé, les yeux ardents, surtout parce que l'élan les porte en avant, comme le montre la peinture. Pendant que le fouet d'Apsyrte, celui qui, dit-on, conduisait le char, ensanglante leurs flancs, le souffle haletant de leur poitrine et l'impétuosité des roues dont il semble que l'oreille entende le bruit, tout indique la vitesse. La poussière soulevée et la sueur ruisselante rend incertaine pour le regard la couleur des chevaux.

VII. — ACHILLE A SCYROS

Cette nymphe couronnée de joncs que vous voyez au pied de la montagne, avec ses formes robustes et son vêtement bleu, c'est Scyros appelée par le divin Sophocle l'île battue des vents. Elle tient dans ses mains un rameau d'olivier et une branche de vigne. Voici une tour au bas de la montagne. Là folâtrent les filles de Lycomède parmi lesquelles se trouve la prétendue fille de Thétis. En effet, ayant appris de son père Nérée l'arrêt des Parques qui prédisaient à son fils ou une vie obscure ou une gloire accompagnée d'une mort prompte, celle-ci tient cet enfant caché à Scyros, parmi les filles du roi Lycomède. Le secret de son sexe dérobé à toutes les autres est connu de la plus âgée qu'un furtif amour unit à lui; de cette union naîtra plus tard Pyrrhus. Mais ce n'est pas là le sujet de notre tableau. Devant la tour dont nous avons parlé est une prairie, endroit de l'île le plus propre à offrir aux jeunes filles une abondante moisson de fleurs; aussi voyez comme elles sont dispersées et occupées à cueillir. Toutes sont ravissantes. Mais si les autres ont vraiment la beauté de leur sexe, si la tendre expression du regard, l'éclat brillant des joues, la vivacité des mouvements, tout en elles annonce la femme, il en est une qui, secouant ses cheveux et mêlant à la délicatesse je ne sais quoi de fier, démasquera tout à l'heure sa vraie nature. Dépouillé de son aspect emprunté, c'est Achille qui se révélera tout entier.

En effet, le bruit de la ruse de Thétis s'étant répandu parmi les

Grecs, ceux-ci ont envoyé à Scyros Ulysse et Diomède pour reconnaître ce qui se passe. Vous les voyez tous deux, l'un avec ce regard recueilli et profond qu'explique l'habitude de la ruse et de la réflexion, l'autre, prudent sans doute, mais résolu, et annonçant par son air qu'il est prêt à l'action. Et celui qui, derrière eux, fait retentir la trompette, que veut-il, et quelle est la signification du tableau? Ulysse toujours avisé et habile à poursuivre une piste cachée a imaginé cette ruse pour faire éclater le secret aux yeux de tous. Il a jeté au milieu de la prairie des corbeilles et tout ce qui peut divertir des jeunes filles, mêlant des armes à ces objets. Toutes les filles de Lycomède s'élancent alors vers ce qui plaît à leur sexe, tandis que le fils de Pélée, laissant là corbeilles et robes, se précipite sur les armes (*lacune).*



CHORICIUS DE GAZA

DESCRIPTION D'UN TABLEAU QUI SE VOYAIT A GAZA

Eros et ses traits volent partout; partout ils pénètrent. Zeus lui-même, lorsqu'Eros le veut, cesse d'être libre. Le grand dieu, le dieu suprême, dont la puissance est invincible, désire Sémélé et s'empresse autour d'Héra. Il devient taureau pour Europe et traverse la mer, conduit par Eros. Il se montre sous l'apparence de l'or, et soudain, dans Danaé, la vierge disparaît. Poseidon, quand il plaît à ce dieu, abandonne les flots pour chercher la terre. Apollon poursuit celle qui le fuit, et, vainqueur, il est vaincu à son tour, puisque sa conquête est un simple arbuste, non Daphné, une vierge. Enfin les amours se jouent aussi autour de leur mère : de là sa passion pour Adonis, et la rose qui proclame l'amour.

C'est encore ce dieu qui, comme le montre ce tableau, a dirigé ses traits contre Phèdre.

Nous sommes à Athènes. C'est le fort de l'été et le milieu du jour. La circonstance est indiquée par les choses mêmes : voyez ces chasseurs, ces vêtements légers, ces chiens. Ici, Thésée dort; mais ce n'est pas pendant la nuit que ce sommeil est survenu; car un esclave ne serait pas là, aux côtés du maître, pour écarter ce qui pourrait importuner son repos. Au milieu du palais un lit se dresse, riche et pompeux, invitant celui qui veut goûter le sommeil : il est rayé de bandes alternées, jaunes et bleues, entremêlant leurs nuances.

Le palais lui-même s'élève, appuyé sur de nombreuses colonnes et laisse pénétrer le spectateur dans un double portique. Considérez la perspective de ces colonnes qui s'enfoncent; à l'aide des couleurs l'art creusant une surface nous introduit dans le tableau. Le mur, à l'intérieur, est percé de nombreuses niches disposées, à ce qu'il semble, pour recevoir des statues. Les colonnes sont toutes blanches, mais non entièrement polies, leur partie supérieure offrant des cannelures; toutes en même temps resplendissent à leur sommet de l'éclat de l'or. L'épistyle n'a pas non plus été laissé sans ornement par le peintre qui

y a représenté les scènes suivantes, tableaux enfermés dans le tableau.

Si votre vue a été exercée à une perception délicate, et si, dans la lumière, elle est capable de saisir de petits détails, prêtez-moi son concours, et regardez de ce côté. Voici Hippolyte chassant, entouré de ses chiens. (*Le passage qui suit offre dans le texte quelques lacunes.*) Il vient de percer un lion avec un épieu. L'animal n'est plus debout ; il est tombé, tout en gardant encore sa fierté. Ses pieds de devant sont tendus ; il est assis sur ceux de derrière que vous voyez repliés sous le ventre. Cet aspect excite l'admiration d'un assistant qui, frappé de cette merveilleuse audace, lève les mains. Le chasseur, une jambe dressée, courbant son genou, se retourne, et tend la main droite : il s'adresse aux serviteurs qui sont derrière. L'un d'eux, d'une main, emmène le cheval de son maître, et d'un geste de l'autre semble louer le courage de celui-ci. Un second porte sur ses épaules les filets à l'aide desquels on enveloppe les bêtes sauvages que recèlent les forêts et les cavernes.

Telle est la scène qui se présente à l'entrée, du côté droit ; de l'autre, vous voyez le labyrinthe et Thésée prêt à combattre le Minotaure. Etrange monstre, à la fois homme et taureau, complétant les formes de l'un par celles de l'autre : homme jusqu'aux épaules, taureau dans le reste du corps. Il courbe vers la terre l'une de ses cornes, et de l'autre, il veut frapper ; déjà celle-ci se dresse menaçante. Voici l'entrée du labyrinthe. La fille de Minos, Ariadne, aime Thésée qui est encore un jeune et gracieux adolescent. Attendrie sur son sort, elle lui tend le fil qui, attaché à la porte et se déroulant à travers les obliques détours de la demeure, s'égarera avec lui pour guider en arrière sa main vers le seuil. Son regard, son langage, tout exprime l'amour. Avec le retour de Thésée elle attend l'hymen : la vaillance du héros lui apportera en présent de noces le sang du Minotaure. Terrible tribut payé par les Athéniens ! De jeunes enfants, tristes et baignés de pleurs, sont livrés au monstre pour une mort assurée. Ariadne les regarde, elle regarde Thésée mêlé parmi eux. Saisie d'amour, elle pleure, elle est troublée ; et, par un artifice, elle prépare la délivrance des malheureuses victimes.

Voilà les scènes variées qu'a tracées la main de l'artiste, riches accessoires de la composition.

C'est au milieu d'un bocage que le palais a été bâti. Les arbres, montant avec lui, le dépassent de leurs rameaux ; le feuillage se montre dans l'air. Sur le toit est posé un paon. Vous diriez que l'oiseau orné de son riche plumage se retourne pour le contempler avec orgueil, et de son bec rajuste quelque détail négligé de sa parure. Peut-être aussi protège-t-il son corps contre une piqûre vers laquelle il se porte. Les plumes nombreuses, serrées, se recouvrent l'une l'autre, et des

cercles y brillent de l'éclat varié des plus riches nuances. Ces ornements sont un présent de la nature qui a couronné le paon d'une beauté native. Aussi parfois, fier de ses attraits, il relève cette queue brillante, l'arrondit en présentant un creux sombre et profond, et imite ainsi la riche draperie du lit nuptial. N'oublions pas non plus ces oiseaux qui sont à l'autre extrémité, couple aimé d'Aphrodite. Vous voyez le mâle et la femelle, ravis l'un de l'autre ; l'une, regardant quelque chose, allonge la tête vers l'objet ; l'autre la contemple, vaincu par un amoureux désir.

Telles sont les merveilles dont l'art du peintre a enrichi le palais. Au centre s'offre à nous Thésée, non pas combattant le Minotaure ou frappant Cercyon ou encore réprimant l'orgueil de Sinis. Non, ce sont là les sujets d'autres tableaux. Celui-ci nous présente le héros qui, cédant à la longueur du jour, s'est incliné sur le lit, y repose ses membres, et laisse passer dans le sommeil l'heure brûlante de midi. Il s'entretenait avec une femme qui se tient là, assise près de lui. C'est au milieu de la conversation que Thésée, selon toute apparence, a été surpris par le sommeil, et la parole inachevée s'est affaiblie sur ses lèvres. Aussi l'artiste voulant montrer la soudaine et secrète influence du sommeil qui ravit à elle-même la pensée et ferme les yeux, a représenté dans l'ombre un personnage ailé. Il a ceint son front d'une blanche bandelette pour annoncer le vainqueur de tous les êtres. Sur l'extrémité de ses mains posées l'une sur l'autre ce personnage a incliné son front et dort d'un doux sommeil, révélant sa nature à la fois par son attitude et par son action. S'il cache son regard, c'est pour indiquer que nul ne voit le sommeil venant à lui. Ce n'est pas sur le premier plan, mais dans l'ombre du second qu'il se tient près du lit, appuyé sur sa main, et, pour employer l'expression dont se servirait Homère, s'il était ici « debout, penché sur la tête du héros et lui murmurant quelques paroles. » Quant à Thésée, vaincu par le sommeil et la violence de la chaleur, il se montre dans une pose abandonnée (*lacunes*). La tunique qu'il porte a le bord enrichi d'une broderie d'or. Toute la partie du corps qui se présente dégagée offre les tons qu'on remarque chez l'homme se livrant en plein air aux rudes travaux et dont les membres reçoivent les feux du soleil. Cette vue inspire de l'aversion à Phèdre qui ne sait pas reconnaître la beauté de l'âme. Thésée repose son cou sur sa main dont les doigts sont repliés. Le pied gauche est ramené en arrière, le bas de la jambe est droit, le genou soulevé. Telle est l'attitude que dans l'ignorance de soi-même on prend naturellement pendant le sommeil.

Un serviteur voyant son maître endormi a suivi son exemple. Mais la fortune ne lui a pas accordé un riche tapis pour y reposer ses membres étendus. Le genou plié, il se tient appuyé sur une jambe tandis que l'autre est droite. Les deux mains sont posées l'une sur l'autre, le vi-

sage est penché en avant. Tout le corps incliné est maintenu par le coude gauche, et la tête, pour assurer l'équilibre, repose sur les mains. Le chasse-mouche a été placé droit afin qu'il ne tombât point par mégarde. Un des compagnons de ce serviteur craignant pour lui le danger dont le menace le réveil du maître, danger que sa paresse rend plus grave, se prépare à le tirer de son sommeil. Il ne se montre pas tout entier, mais à demi masqué par une colonne, se ménageant ainsi une fuite aisée pour se dérober au maître qui s'apercevrait de sa présence. Il a la tête penchée en avant pour voir et le bras tendu pour toucher. Afin qu'en appelant son camarade par son nom, il ne réveille pas le maître par le bruit de sa voix, il approche sa main de la main de l'autre, et lui saisissant le coude, va lui reprocher ce court instant de sommeil. Quant à celui qui est à ses pieds et dont il a peut-être à se plaindre, il le laisse au sommeil qui possède son corps tout entier. En effet celui-ci s'abandonne au repos couché tout de son long et reproduisant par une attitude contrastée la pose du maître. Il semble être chargé du soin des chiens au cou desquels il a attaché des ornements. Mais ceux-ci, profitant du repos de leur gardien, se sont querellés. Cette chienne aux mamelles traînantes et gonflées de lait paraît, quoique petite de corps, être déjà mère. Vaincue, elle s'éloigne le dos tourné et la queue repliée sous elle, fuyant le lévrier qui la poursuit. Elle est tremblante, tandis que l'autre a l'orgueil de la victoire. Quant à leur gardien qui ne s'est aperçu de rien, croisant les jambes, il s'est retourné sur le coude droit ; et du bras gauche qui glisse du sommet du lit, il touche le lit même et repose au pied du maître. Ce lit brillant d'or et d'ivoire est orné d'une victoire ; des figures sculptées, les ailes déployées, le soutiennent avec leur tête et les franges d'un riche tapis pendent sur les pieds.

Ainsi Thésée dort, et ses serviteurs rendent inévitable sa destinée. Mais Phèdre que voici ne goûte pas le doux sommeil. C'est l'amour qu habite son cœur. Malheureuse femme, à quoi songes-tu? Pourquoi ces impuissants efforts d'une passion infortunée? Comment persuader celui dont le cœur connaît la sagesse? Pourquoi te couvrir de honte en voulant t'approcher d'une couche sacrilège? Retourne-toi donc un instant, donne à ton époux un regard, et que ton âme cesse de condamner ce qu'elle possède pour aspirer à ce qu'elle ne peut obtenir. Oui, dans son sommeil même, respecte ton époux, et détourne ta pensée de cette image où tu fixes tes regards. Car sans doute, même en peinture, Hippolyte est fidèle à la vertu.

Mais quelle est mon illusion? Pourquoi me laisser décevoir par l'art du peintre? Je croyais avoir la vie sous les yeux, je n'ai qu'un tableau. Parlons donc de Phèdre au lieu de lui adresser la parole. Tout son extérieur respire l'amour. Voyez : son regard est humide, son esprit égaré par la passion ; ses membres ont besoin de soutien. Le

corps vit, mais l'âme s'en est comme envolée. La partie inférieure du siège où elle repose est couverte d'un tapis; l'autre, près de la tête, lui offre un appui et soutient le dos incliné comme sur un lit de repos. Regardez ce bras languissant, cette main qui du bout du doigt effleure à peine la joue (*lacunes*). Les épaules sont renversées. Le pied se rapproche du pied alangui; l'un se relève, l'autre s'étend. Des deux côtés la tunique richement drapée descend des épaules jusqu'aux pieds en plis élégants. Cette torche que tient un éros embrase le cœur de la malheureuse, jette le désordre dans tout son corps, et tourne son esprit vers des pensées criminelles. Porté dans l'air sur ses ailes, l'éros élève la main droite et montre en haut, du doigt, Hippolyte représenté dans le tableau; de l'autre main, il allume son flambeau; la vue seule d'Hippolyte lui a suffi pour enflammer le cœur tout entier de Phèdre (*lacunes*). Au-dessous de lui un autre éros, debout, les pieds croisés, prépare de l'encre pour tracer les lettres qui doivent révéler à Hippolyte l'amour dont il est l'objet. Il tient l'encre de la main gauche, et dans la droite que voici il porte le style pour le donner à Phèdre. Et celle-ci le prendra pour écrire : « Jusques à quand, ô Hippolyte, ta sagesse sera-t-elle inflexible? Phèdre te désire, Phèdre te veut. » Le message sera porté par quelque vieille comme celle de la tragédie, une femme accablée par les ans, une nourrice sans doute dont la tendresse ménage bien mal à propos le cœur de Phèdre. Initiée à toutes les passions qui agitent le cœur de la femme, elle sait ce qui occupe la pensée de sa maîtresse et vers qui s'envole son imagination; elle est tout entière pour l'amour dont elle connaît l'empire. Cependant elle interroge, et ses doigts semblent indiquer une question qu'elle adresse : « Quelles sont ces agitations, ma fille? Pourquoi cette cruelle angoisse? Ecris donc, ne crains rien, et accepte-moi pour porter ce message. » Son langage a persuadé Phèdre; elle s'éloigne. Mais pendant qu'elle est encore sous nos yeux, considérons-la. Elle a le costume qui sied au grand âge, un vêtement gris; peut-être aussi le porte-t-elle à cause de l'infortune de sa maîtresse. Elle parle la tête baissée, comme dans une mystérieuse confidence, de peur que Thésée, dont le sommeil est peut-être simulé, ne surprenne ce qu'elle dit. Son front s'incline; sa main gauche appuyée sur la hanche affermit sa marche et l'empêche de céder au faix de l'âge. Rien dans son corps n'est nu, excepté le visage et la main qui avec l'avant-bras sort du manteau. Ses cheveux mal rattachés par un nœud lâche glissent de la tête en mèches éparses.

Puisqu'elle le veut, envoyons-la vers Hippolyte, et examinons maintenant les suivantes qu'on voit près d'elle. L'une qui ignore la passion de sa maîtresse et ses aspirations ardentes questionne tout bas celle qui est à ses côtés, joignant le front au front et de la joue effleurant la joue. On dirait qu'elle murmure doucement quelque parole et craint

la punition d'une curiosité indiscrète. L'autre, qui depuis longtemps connaît tout, brave le péril pour satisfaire la curieuse, et, d'une main retenue, étendant l'index, dirige le regard de l'autre vers le tableau. Celle-ci dont les bras nus sont parés d'ornements qu'ils laissent voir, soutient son bras gauche de la main droite, porte le bout des doigts vers le menton qu'ils effleurent, et, haussant la tête, cherche à voir la peinture : peut-être son cœur surpris partage-t-il la passion de sa maîtresse !

Auprès d'elles est une autre femme d'une coiffure plus élégante, et, pour me servir de l'expression des poètes « à la blonde chevelure ». Elle apporte la parure de Phèdre renfermée dans un coffret qu'elle tient de la main gauche ; de l'autre elle en dégage des bijoux d'or. Car sa maîtresse ne porte que les ornements dont on se pare à la maison : des anneaux qui enserrent les pieds et les bras, des colliers qui s'enroulent autour du cou et des pendants d'oreille. La tête de celle-ci est ceinte d'une bandelette et d'un diadème de pierres indiennes. Un escabeau supporte ses pieds tout brillants de leur beauté nue. Le cercle d'or qui les presse éclipse peu leur blancheur dont l'éclat naturel est supérieur à tout artifice.

Si vous le voulez bien, sortons maintenant du palais, et chassons avec Hippolyte, non pas certes le lièvre ou la biche ou encore le lion ; car la peinture inventée pour le plaisir des yeux est éternellement immobile. Voici des montagnes et des plaines avec une grande forêt, des chasseurs et des troupeaux. Au premier rang parmi ces chasseurs se montrent Hippolyte et Daphné, tous deux à cheval, et chastes tous deux. Ils montent de fiers coursiers qui, suivant l'expression d'Homère, frappent le sol de leur sabot retentissant et s'élancent pour la chasse. Cependant la vieille s'approche (*lacunes*) ; Hippolyte apprend par les yeux ce que l'oreille ne peut entendre, et laisse échapper la tablette de ses mains ; il est saisi d'horreur et consterné. Immobile devant ce spectacle, il se détourne de cet affreux objet, le repousse de la main comme un ennemi, et confie à un serviteur le soin de châtier la malheureuse ; inexorable pour la vieillesse qui s'est mise au service de la débauche, sur celle qui est venue il punit celle qui l'a envoyée. Le serviteur a une courte tunique. Nourri aux côtés d'un maître chaste, il s'associe à l'indignation de celui-ci. Ferme sur ses jambes écartées, il assure son coup, et contre cette malheureuse dans laquelle il ne voit qu'une bête fauve, il excite et lance les chiens en les flattant de la main. Puis le bras droit renversé en arrière, élevant le bâton au-dessus des épaules de la victime avec l'effort du corps tout entier, il est prêt à frapper. Cependant la vieille, égarée, s'est affaissée sur ses genoux dans les angoisses de la terreur. Elle a posé sa main sur sa poitrine nue, je ne dirai pas par un sentiment de pudeur, car un honnête sentiment ne saurait accompagner une si honteuse conduite ; non, elle se

frappe pour déplorer son malheur : l'expérience lui a enfin enseigné ce que c'est que l'honneur. Par ce mouvement elle excite la pitié. Quant à la main gauche, elle la porte, avec l'attitude de la défense, vers le coup qui va la frapper. Menacée de ce côté, elle l'est encore de l'autre par les chiennes, l'une qui, l'oreille pendante, présente, même le dos tourné, quelque chose de redoutable, l'autre déchirant à travers le vêtement la cuisse mise à nu : déjà le sang coule. Tout pâle, le visage de l'infortunée est semblable à celui d'une morte : la terreur égare sa vieillesse et ses cheveux blancs flottent détachés.

O l'excellent homme que ce serviteur dont la tête est en partie dégarnie de cheveux et qui porte sur le poing un oiseau chasseur! L'affliction empreinte sur son visage trahit la pitié de son cœur. Il semble parler. Sans doute il accuse l'autre de trop de dureté et l'appelle barbare. Aimant mieux être frappé lui-même que de voir cette pauvre vieille périr si misérablement, il élève sa main au-devant du coup pour la protéger. Sa tunique est courte et sa chaussure monte jusqu'à mi-jambe. Heureux Hippolyte ! Que ta vertu a de spectateurs ! Je veux parler de ces serviteurs qui dressent leurs épieux. L'art a caché leurs chevaux derrière Hippolyte et Daphné et n'en a montré qu'un seul, sommairement indiqué par quelques touches.

Mais considérez maintenant Daphné ; voyez comme elle détourne le visage ainsi qu'Hippolyte, comme elle rougit de honte pour son sexe en présence de l'infamie de ces deux femmes, entendant la lettre de l'une et voyant l'autre prêter son service à une honteuse passion. Elle partage le sentiment de son compagnon, et garde la même attitude devant le même spectacle. Elle est jeune, elle est délicate, elle a une virile fierté. Elle porte vers l'épaule gauche son bras droit qui se montre nu. De l'autre main elle retient les plis tombants de sa robe, et, du bout des doigts serre son épieu. Sa chevelure libre, abandonnée aux vents, erre sur ses épaules. Une branche de laurier la relève au-dessus des yeux et la laisse flotter sur le dos. Quant à Hippolyte, certes, c'est un cavalier dont la bonne grâce plaît au regard. Sa chlamyde est élégamment ajustée sur l'épaule droite. Tenant la bride de la main gauche, il réprime, à ce qu'il semble, l'élan fougueux de son coursier.

Mais, si vous le voulez bien, ne négligeons pas la montagne, qu'elle s'appelle Hymette ou Egialée. Il y a là des brebis et des chiens. Près d'eux est un vieillard, un habitant de l'Attique, sans doute le berger du troupeau. A demi-nu, il porte l'exomis. Son corps est courbé par l'âge, sa main tient un bâton. Sa carnation brune indique un long séjour au soleil. Il tend la main droite pour supplier Hippolyte. Vieux lui-même, il a pitié de la vieillesse ; il craint que l'infortunée ne soit frappée avant tout secours ; sa tête, son regard sont tournés vers elle. Si maintenant vous vous élevez vers le sommet de la montagne, alors

des objets masqués en partie se présentent à vos yeux. Voici une biche qui n'est vue qu'à moitié, car elle s'enfonce dans la forêt. En entendant les aboiements retentissants des chiens, elle comprend qu'elle est poursuivie et se plonge dans le fourré comme dans un sûr asile ; c'est un bois touffu rafraîchissant par l'ombre de ses rameaux celui que brûlent les feux du soleil. Après, se montrent des femmes de paysans et avec elles un chevrier debout. Elles n'ont pas atteint le sommet et montent encore ; on ne voit qu'en partie ces figures cachées jusqu'à mi-corps : elles sont plus ou moins masquées selon le point de la montée où chacune d'elles est parvenue. Comme elle doit être essouflée celle qui a gagné le sommet en gravissant la pente raide avec une charge sur ses épaules ! Elle porte en effet un petit enfant qui craignant de tomber s'attache de la main gauche à la tête de sa mère tandis que, de l'autre, il tient un de ces hochets qui, secoués, font du bruit. Tous sont là, sans doute, pour assister au drame. Aussi l'homme qui est avec elles montre-t-il de la main droite la vieille prête à être punie. Les deux femmes, à ce spectacle, éprouvent un sentiment mêlé de surprise et de douleur. Celle-ci effleure son menton du bout des doigts ; celle-là le soutient du revers de la main. L'une n'osant regarder les hommes le visage découvert se sert de sa main en guise de voile pour le cacher ; l'autre suspendant sa main à sa tunique vers l'épaule droite en laisse voir une partie et découvrirait le sein si une bandelette ne le pressait. Un cavalier et sa suite apparaissent en partie sur la montagne. Ils étaient sans doute allés lancer quelque bête fauve et tiennent leurs épieux dressés. L'incident s'étant présenté dans l'intervalle, l'un d'eux, au retour, saisi par ce spectacle inattendu, incline, tout ému, la tête sur l'épaule.

Sur la hauteur des boucs sont dressés l'un contre l'autre, debout sur leurs pieds de derrière et se menaçant de leurs cornes. Un autre saute, comme eux, et s'élevant contre les épaules du vieux berger, manque son but. Le reste du troupeau, dispersé suivant l'habitude des chèvres, s'en va errant à travers le pâturage.

Mais puisque, suivant la fantaisie du peintre, des sujets empruntés à la guerre troyenne ont trouvé place dans cette composition, je vais par le changement du spectacle varier mes tableaux. Après être monté ici, vers la partie élevée, que votre regard considère la peinture qui est au-dessus de celle dont nous venons de parler ; avec le langage peignons, nous aussi. Les Troyens et les Grecs combattent pour la possession d'Hélène et épuisent leurs forces. Déjà une lutte nouvelle se prépare ; un sang généreux, si je me souviens bien des expressions des poètes, remplit les deux armées de vigueur et d'audace ; ils vont fondre les uns sur les autres. On décide alors de mettre un terme à la lutte commune en confiant la décision de la querelle à deux guerriers, à Pâris et à Ménélas, l'un réclamant celle qu'il possédait légitimement,

l'autre ne voulant pas céder la femme qu'il a injustement ravie. Allons, s'écrie-t-on, qu'ils tranchent la question par les armes, et que la valeur adjuge cette femme à celui qui vaincra ! Il fallait qu'une trêve fut conclue pour cet objet ; elle le fut, et c'est Priam à qui ses cheveux blancs méritèrent une confiance qu'on refusa à la jeunesse.

Voyez le char traîné par deux coursiers ! Comme il se hâte dans sa course ! Le vieillard le dirige ; il a un compagnon de route, Anténor que voici. Ainsi l'a dit le poète ; ainsi l'a représenté le peintre. L'attelage a donc pour fardeau deux hommes courbés par l'âge et le malheur, l'un qui a la place de devant et tient les rênes ; l'autre monté à ses côtés. Devant s'avancent quelques guerriers, armés de lances, escorte du monarque.

Accompagnons sur leur char Priam et Anténor. Puis, prenant la main droite du premier, conduisons vers Agamemnon le vieux roi qui marche la tête inclinée par l'âge et le corps appuyé sur un bâton (*lacunes*). Le héros l'accueille avec bonté, lui tend la main et reçoit la sienne sans lui permettre de s'avancer plus loin. Ne portant aucune arme, il annonce par son extérieur la suspension de la lutte ; l'épée seule qu'il a gardée, dernier gage de sûreté, il la passe à la main gauche ; et, debout, repose cette main sur la poignée. Une chlamyde est jetée sur ses épaules, et une ceinture le serre à la taille. D'autres personnages sont présents : Ajax qui, imitant le geste d'Ulysse et de Diomède, tend aussi, derrière Agamemnon, la main à Priam ; Nestor, la tête brillante de cheveux blancs, qui, vu à mi-corps, se tient aux côtés d'Agamemnon, prêt à lui donner un sage conseil, si l'occasion le réclame. Guerrier vaillant, Ménélas, même avant le combat, effraie le roi étranger. Il est armé de toutes pièces ; il porte une lance, et a la main posée sur son bouclier ; mais ce bouclier, il ne l'a pas encore saisi ; cette lance, il ne l'a pas inclinée pour menacer l'ennemi. D'une main vigoureuse il la tient serrée, prêtant l'oreille et attendant de Diomède qui est près de lui, le coup de clairon, signal du combat.

Cependant la trêve est conclue, et la trompette a retenti, aiguillonnant les courages. Voici Ajax la poitrine nue jusqu'au nombril, voici Agamemnon et Nestor de Pylos et Ulysse, qui dans l'ardeur de la lutte associe son âme aux émotions du combattant. C'est ainsi que le spectateur passionné imite l'attitude du conducteur de char. Je l'entends presque qui crie : « Tue-le, tue-le, celui qui t'a ravi Hélène, celui qui nous a rendus errants ! » Et Ménélas, laissant les menaces du javelot pour les coups du glaive, s'est élancé. Il saisit le casque à l'épaisse crinière, et avec ce casque qu'il entraîne il emporte aussi son ennemi dans sa course, s'animant aux coups qu'il lui porte. Pâris n'est pas encore frappé, et déjà on le pleure. Voici Priam qui, suppliant, présente ses cheveux blancs, et tend le bras ; il se meurtrit le visage, tandis qu'Anténor levant la main déplore, tout saisi, une telle infortune,

Anténor qui est là pour empêcher le père de porter sur lui, dans l'excès de sa douleur, une main violente. O Ménélas, arrête tes coups ; car dans ton ignorance, toi qui jusqu'ici as combattu Pâris, tu es prêt à percer le sein nu d'Aphrodite, oui, d'Aphrodite dont les bras enveloppent ton ennemi. Car elle est derrière lui, elle te le réclame, lui frappé et penché sur son bouclier vers le sol ; de sa main droite, elle délie les cordons du casque. O Ménélas, elle te ravit la victoire, comme la femme de Sparte !

Après ce combat, une chambre nuptiale a reçu le guerrier. Près de la porte un siège est préparé pour lui. Hélène, malgré la défense d'Aphrodite, pleure sur la vie qui a été laissée à Pâris. Voyez comme dans sa douleur elle a la tête baissée vers la terre, reprochant à la déesse d'avoir ravi le guerrier à la mort. Mais celle-ci l'entraîne malgré elle et console ses larmes ; elle la conduit, parée d'une légère tunique qui ne dérobe aucun des secrets de sa beauté, vers la couche nuptiale, tenant de la main gauche Pâris et, de la droite, la femme dont le cœur de celui-ci est charmé.



MARCUS EUGÉNICUS

LE MARTYRE DE SAINT DÉMÉTRIOS.

L'héroïsme de la piété se manifeste en traits éclatants dans ce tableau ; Démétrios le martyr du Christ y est représenté. Il vient sans doute de sortir de sa prison. Assis devant cette prison, sur des degrés de pierre, comme vous le voyez, il accueille, plein de joie et de courage, ses bourreaux qui surviennent. Il brûle de subir la mort pour le Christ et aspire à partager son supplice. Comme la croix lui est refusée, il saisit ce qui lui est offert, et s'enivre des délices du martyre. La main gauche appuyée avec fermeté sur la pierre où il est assis, la droite levée, il présente son flanc aux piques, heureux, vous n'en doutez pas, du nombre de ses bourreaux, et triomphant. C'est avec un visage brillant de sérénité et un regard où rayonne la grâce qu'il attend les meurtriers ; il invite presque leurs lances à pénétrer tout entières dans son corps. Vous diriez qu'il reçoit ceux qui vont le couronner. Mais la beauté de son noble visage n'impose pas aux bourreaux. Furieux, dans des attitudes farouches, ils élèvent leurs bras impatients, et percent les flancs et la poitrine de la victime partout où le hasard fait tomber leurs coups. Il y en a un parmi eux qu'émeut la grâce héroïque de l'athlète ; le respect entre dans son cœur et suspend sa lance qu'il ne veut pas plonger dans le flanc du bienheureux. Derrière se tient le serviteur du martyr, Lupus ; saisi d'effroi, il recule devant ce spectacle et semble vouloir fuir ; mais la pitié triomphe ; le dévouement pour un maître relève son courage, et la douleur de son âme lui donne part à l'épreuve. Ce double sentiment de douleur mêlé d'effroi est exprimé par son geste et son attitude. D'une main il relève les bords de son vêtement comme pour se dérober tout entier et se soustraire au péril ; il étend l'autre qu'il oppose dans sa frayeur à l'affreux spectacle. Mais l'expression dominante de son visage, c'est la douleur. Il semble prêt à

verser des larmes. Cependant Démétrios n'attendra pas la récompense de ses nobles travaux ; déjà sur sa tête est suspendue une couronne que tient la main d'un ange descendu des cieux.

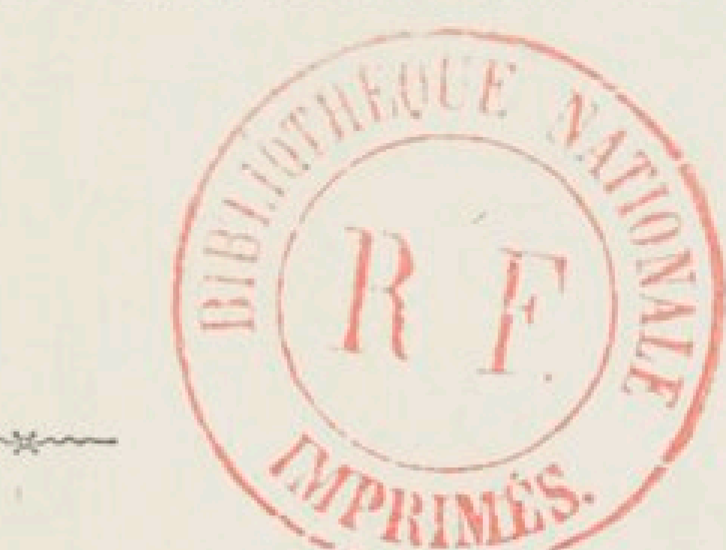
FIN DE L'APPENDICE.

verser des larmes. Cependant Démétrius n'attendra pas la récompense de ses nobles travaux ; déjà sur sa tête est suspendue une couronne que tient la main d'un ange descendu des cieux.

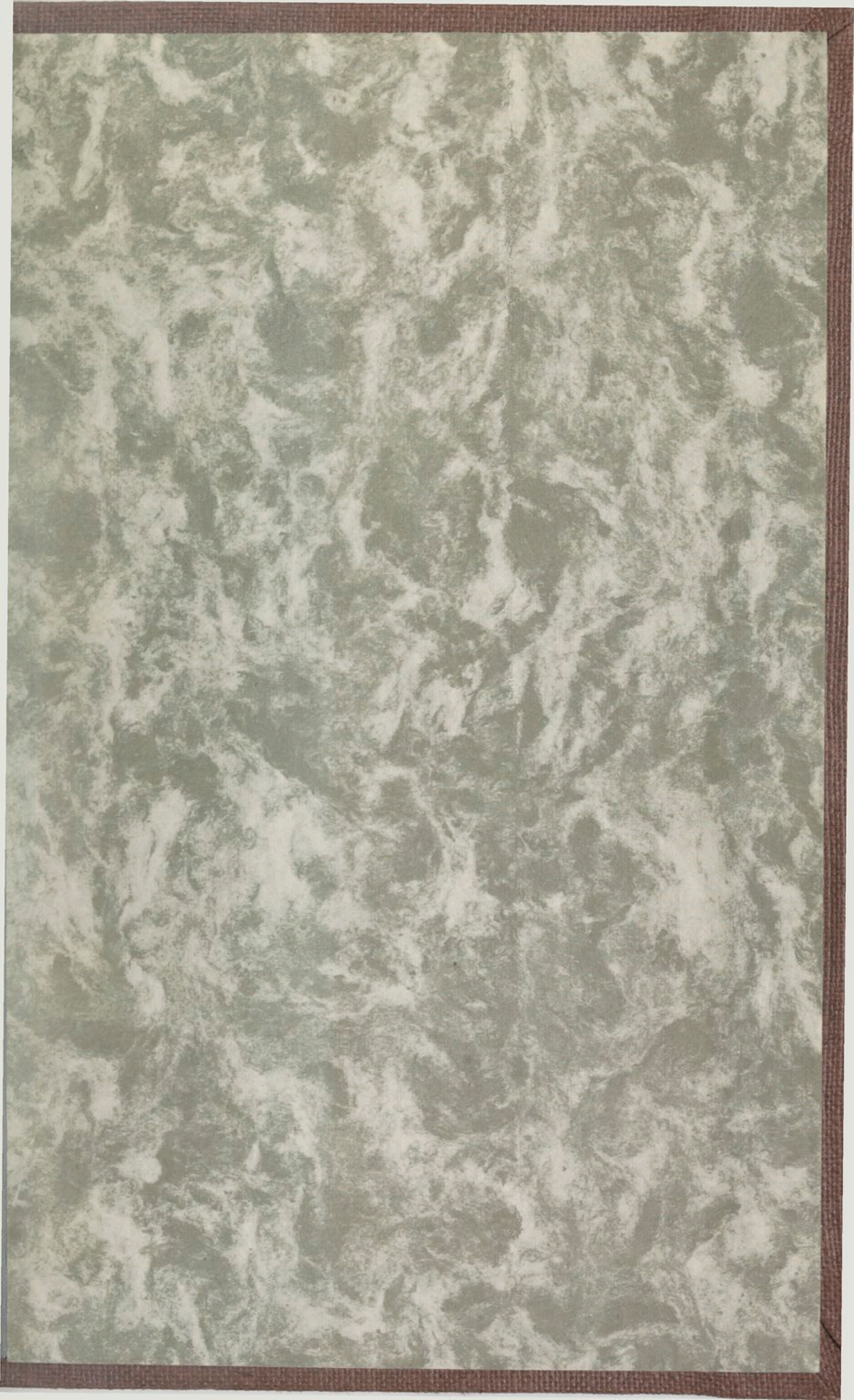
FIN DE L'APPENDICE.

TABLE DES MATIÈRES

—


BIBLIOTHÈQUE NATIONALE
R F
IMPRIMÉS






BIBLIOTHEQUE NATIONALE DE FRANCE
3 7531 00035877 1